إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

الكلاسيكية الجديدة ومضامينها التجديدية المشتركة بين الأدبين الفارسي والعربي الحديثين مع العناية الخاصة بأحمد شوقي ومحمد تقي بهار

صادق خورشا*
مريم عزيز خاني**

الملخص

التجديد هو اهتمام الشاعر بذكر روح شواهد العصر وفهمها فهما ذاتيا ووجدانيا، وينبغي على كل شاعر وفنّان أن يصرف جهده لتفهّم روح عصره والتعبير عنه. إنّ الكلاسيكيين الجدد إضافة إلى كونهم مقلدين، قد وطدوا أقدامهم في سبيل التجديد الشعري، فقوام المدرسة الكلاسيكية الجديدة يكون تقليدا في الشكل أو الإطار، وتجديدا في المحتوى أو المضمون. هذه المقالة تبحث عن المضامين التجديدية المشتركة في أشعار النيوكلاسيكيين استنادا الى أشعار ممثلين بلامنازع لهذين المذهبين، أي: أحمد شوقي، في الأدب العربي ومحمد تقي بهار، في الأدب الفارسي.

وجدنا في الدراسات الموجودة بين هذين المذهبين اشتراكات كثيرة في المضامين الشعرية الجديدة، وهذا الأمر يحكي عن وجود التشابهات الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الفرس والعرب.

الكلمات الدليلية: التجديد، المضامين، الكلاسيكية الجديدة، شوقي، بهار.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.
S_Khorsha@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٧هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١٧هـ. ش

المقدمة

الكلاسيكية الجديدة بمعناها العام تطلق على إحياء الأدب الكلاسيكى، وأصحاب هذه المدرسة هم الذين قد نظروا إلى الأدب الكلاسيكى نظرة عميقة ودقيقة، واستفادوا من معانيه وأساليبه القيمة لكتابة آثارهم، كما رأوها من الآثار الموجودة فى العصور الكلاسيكية.

إنّ الكلاسيكيين الجدد إضافة إلى كونهم مُقلّدين، قد وطدوا أقدامهم فى سبيل التجديد الشعرى ولهذا من الضرورى أن نشير إلى مظاهر التجديد فى أشعارهم كميزة أساسيّة فى أشعار النيوكلاسيكيين. فقوام المذهب الكلاسيكى الجديد يكون تقليدا فى الشكل أو الإطار وتجديدا فى المحتوى أو المضمون. والواضح أنّ الانضمام بالتقليد أبدا لاينافى الانضمام إلى التجديد.

والتجديد هو اهتمام الشاعر بذكر روح شواهد العصر وفهمها فهما ذاتيا ووجدانيا، وينبغى على كل شاعر وفنّان أن يصرف جهده لتفهّم روح عصره والتعبير عنه.

فيمكن القول أنّ التجديد لايقطع الصلة نهائيا بالقديم عند هؤلاء الشعراء؛ بعبارة أخرى لم يكن للجديد أن يتولد بدون القديم، ولم يقم أحد بدعوة تجديد يعتد بها قبل أن يدرس الأدب القديم ويتعمق فيه ويتمكن منه، ليوثق الصلة بينه وبين جمهوره من ناحية، ثم ليتسنى له الوقوف على ما يستحق الإبقاء عليه من قيم قديمة، وتجديد ما بلى من تلك القيم، استجابة إلى الحاجات الملحة الحاضرة، فإذن نستطيع أن نقول أن النيوكلاسيكيين جددوا فى إطار القديم. (غنيمى هلال، ۱۹۵۳م: ۴۲)

وأمّا الآن فنحن بصدد أن نذكر بعض هذه المضامين التجديدية فى أشعار النيوكلاسيكيين استنادا بأشعار مندوبَين بلامنازع لهاتين المدرستين، أى أحمد شوقى فى الأدب العربى المعاصر، ومحمد تقى بهار فى الأدب الفارسى المعاصر. فالاشتراكات الثقافية والاجتماعية والسياسية والأدبية الكثيرة بين الأدبين الفارسى والعربى الحديثين، دفعنا إلى دراسة المضامين المشتركة فى المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى هذين الأدبين. وأمّا الأشعار التجديدية فى دواوين هؤلاء الشعراء فهى تدور غالبا حول ذكر المواضيع

السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والدينية، والأخلاقية، و...إلخ.

الأشعار الاجتماعية

الشعر الاجتماعى هو الذى يعرض لوصف حالة عامة فى المجتمع ويبيّن أدواءها ويدعو إلى إصلاحها، فهو شقيق النثر الاجتماعى. وقد راج هذا اللون الشعرى فى العصر الحديث، تحت تأثير تفشى الحضارة الأروبية والمدنية الحديثة فى البلاد المصرية والإيرانية وغيرها من بلاد الشرق، وتناول هذا الغرض: تعاليم السفور، الحجاب، ومشاكل التعليم، وحركات العمال، ويتصل به وصف الأحداث الاجتماعية الهامة والظاهرات الجديدة فى المجتمع.

ويمكن اعتبار هذا الغرض جديدا فى تسميته على الشعر العربى والفارسى المعاصرين، ذلك لأن الاهتمام بجماهير الشعب عامة والعمل على إصلاح أحوالهم؛ يمكن اعتباره ثمرة من ثمرات العصر الحديث، ولذلك لم يكن من الطبيعى أن يظهر هذا الغرض فى القديم ويمكن القول إن هذا الغرض يعتبرُ جديدا فى تسميته، وليس فى جوهره، ويتصل بهذا الشعر الاجتماعى ما تحدّث به الشعراء الكلاسيكيون الجدد عن مشكلة المرأة وموقفهم من سفورها أو حجابها وتمسّكها بالتقاليد الإسلامية أو خروجها عليها، كما تتصل به أيضا معالجة مشكلة التعليم واللغة إلى جانب الشعر الذى يحض على التمسك بالأخلاق الفاضلة من بر الوالدين والعطف على الفقراء وما شاكل ذلك. (طه بدر، ١٩٩١م: ٢٢٠)

والذى لاشكّ فيه أنّ الأديب لايكتب أدبه لنفسه، وإنّما يكتب لكُلّ أحداثه ومشاكله وقضاياه.

وأسهم الشعراء والأدباء من الفرس والعرب خاصة فى المدرسة الكلاسيكية الجديدة، فى الحثّ على ذلك لعلاج مشكلات الشعب الاجتماعية، وأخذوا يثوبون إلى أنفسهم؛ بل أخذوا يستكشفونه من جديد استكشافا، وأنشدوا أشعارا قيمة فى هذا المجال.

وأحمد شوقی أیضا عاش فی مثل هذا المجتمع؛ فالوظیفة الاجتماعیة لشعره ظلّت هی المسیطرة علی المفهوم الکلاسیکی الجدید کما کانت من قبل، وهو یعالج فی أشعاره الاجتماعیة کثیرا من القضایا، کالتعلیم والتربیة، و المرأة، موضوع العمّال، والفقر والغنی، و...إلخ.

کان الوضع فی مجال التجدید والإبداع لدی الکلاسیکیین الجدد فی الأدب الفارسی فی هذا العهد، یشبه الوضع فی الأدب العربی الحدیث؛ فی الواقع اجتهد هؤلاء الشعراء کزملائهم من العرب؛ فی جانب المحافظة علی سنن القدیم، لإدخال مطالباتهم السیاسیة والاجتماعیة فی القوالب الشعریة المختلفة، ومن هنا نری فی دواوینهم الغزلیات السیاسیة التی أدخلوا فیها کثیرا من المضامین کالوطن، والبرلمان، والحریة، والشعب، والظلم، والعدل و...إلخ. ومنها من المضامین الأخری مع إدخال الاستعارات بالخال، والشفة، والحبیبة، والوصال، والهجران، والشمع، الوردة، والبلبل. (ناتل خانلری، ۱۳۶۹ش، ج۲: ۲۷۱)

کما نری فی دیوان بهار وزملائه من النیوکلاسیکیین أشعارا قیلت تقلیدا من أسالیب الأقدمین؛ ولکنهم سعوا فی إطار الأسالیب القدیمة أن یوفوا بحوائج مجتمعهم الجدیدة. إن بهار وزملاءه کأحمد شوقی وزملائه، یحترمون احتراما بالغا بالتقلید من قدمائهم وفی هذه الحالة کانوا یعتقدون بالتجدید والإبداع فی الأدب.

فی الحقیقة بهار فی أشعاره، من جانب یحافظ فی جمیع الأحوال علی السنن والأسالیب القدیمة، ومن جانب آخر لم یکن بغافل عن التطورات ومقتضیات الزمن، إنّه یتکلم بالأسلوب القدیم، لکن یرید أن یتواطأ هذه الأسالیب بأسالیب جدیدة فی الشعر. (عابدی، ۱۳۷۶ش: ۱۳۲)

وعقیدةُ بهار حول شعره قابلةٌ للاستماع؛ فهو من جانب یری نفسه من أهل التقلید ومن جانب آخر یری نفسه أهل التجدید. وهو من ناحیة التجدید فی الأدب یری نفسه من الأولین، فهو یشیر فی أشعاره إلی هذا الموضوع ویقول:

نوترین سبکی که در دست شماست　　　بـــار اول از خیال بنده خاســـت

بـود در طرز کهـن نقصی عظیم　　رفع کـردم نقص اسـلوب قدیم
سبک ها در طبع من ترکیب یافت　　تا که طرزی مستقل ترتیب یافت

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۲: ۱۰۳۱)

المرأة

مـن القضايـا الاجتماعيـة التـى عالجهـا النيوكلاسـيكيون؛ هـى مسـألة المرأة وحريّتهـا فـى المجتمع وحقوقها الاجتماعية والسياسـية التى شـغلت أفكار الشـعراء النيوكلاسيكيين.

المرأة العربية كانت فى الماضى تعيش بعيدة عن الحرية وراء الحجب، كما كانت المرأة الإيرانية، حيث لم يكن لها دور أساسى فى المجتمع؛ لكن اليوم بتغيير رأى الأدباء والشعراء والسياسيين أصبحت المرأة مهتمّة بها ومؤثرة فى المجتمع.

فقال شوقى أشعارا كثيرة حول أهمية تعلم النساء وأيضا بيّن خطر الأميّة، فى عصر النور الذى إذا حجبناه عن نسائنا، نشأ الأولاد وهم جيل المستقبل، وأمل الغد المشرق، فى جهالة عمياء. فيقول فى هذا المضمار:

وإذا النّسـاءُ نَشـأنَ فـى أمّيـة　　وضع الرجـالُ جهالـة وخُمُولا

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۳۰)

فعقيدته الأساسية هى أنّ للمرأة حق الظهور على مسرح المجتمع من غير تقنّع، فإن لم تكن التربية الصالحة معقل الفتاة الحصين كان الجهل لها سجنا. (الفاخورى، ۱۳۸۰ش: ۹۹۶)

ومسألة المرأة أيضا قد انعكست انعكاسا وسيعا فى أشعار النيوكلاسيكيين فى الأدب الفارسى المعاصر، خاصة فى عهد الثورة الدستورية، وتعتبر من المواضيع الأساسية للمدرسة الكلاسيكية الجديدة.

كانت المرأة الإيرانية فى أوائل القرن العشرين مَثَلها فى ذلك مثلُ المرأة فى جميع أمصار الشرق، تعيش محرومة من حقها فى التعلّم والمشاركة فى بناء مجتمعها. ولكن النظرة إليها بدأت تتغير تدريجيا ووُجِد من طالبوا بإنصاف المرأة ومساواتها بالرجل،

وذلک نتيجة لانفتاح إيران على الغرب وإرسال عديد من البعثات التعليمية إلى أوروبا، واطلاع أعضاء هذه البعثات على مشاركة المرأة الأوروبية فى الحياة العامة، ثم انتقلت هذه الظاهرة الى إيران وسائر أقطار الشرق، ومن الشعراء الذين عنوا بالدعوة لتحرير المرأة: أديب الممالک فراهانی، محمد تقی بهار، و...إلخ.

يعتقد بهار، کشوقی أن المرأة تحتاج إلى التعلّم أکثر من حاجتها إلى التعصب، ويقول إن تعليم النساء لايتعارض الحجاب إذ ينشد فی هذا المضمار:

سوی علم وهنر بشتاب وکن شکر　　　کـه در ايـن دوره والايی ای زن

بـکار علـم وعفت کـوش امروز　　　کـه مـام مـردم فردايـی ای زن

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۶۴۴)

العلم والاختراعات

ومن مظاهر التجديد فی أشعار الکلاسيکيين الجدد تشجيعهم على التعلم ومعرفة المظاهر الجديدة الغربية. قد أشار ملک الشعراء بهار، وأحمد شوقی، والنيوکلاسيکيون الآخرون فی الأدبين الفارسی والعربی المعاصرين فی أشعارهم الاجتماعية إلى هذا الموضوع الهامّ أی أهمية التعلم.

ونظم شوقی قصائد ترغيبا للسعی فی طلب العلم، خصصها لهذا الغرض، وسماها بالأدعية (کدعاء الصباح، ودعاء النوم) ووضع إلى جانبها أناشيد وطنية ومدرسية، خصّها برشاقة الأوزان، وعذوبة الألفاظ، وحجال الإيقاع الموسيقی المطرب. (الحّر، ۱۹۹۲م: ۲۰۴)

وهو يعتقد أنّ العلم يکون سبيل الوحيد لتقدم الحضارة والناس:

العلمُ فی سُـبُلِ الحَضـارةِ والعُلا　　　حَـاد لـکلِّ جَماعـة وزمَـام

(شوقی،۱۹۳۳م، ج۲: ۱۱۲۶)

والأمية الکبرى تعبير جديد، وصف به شوقی حياة أنصاف المتعلمين أو أنصاف الجهال، ويقول:

تتحطـمُ الأميـةُ الكبـرى		على عرصاتِهِ وتمزقُ الأوهام

(مبارك، ١٩٨٨م: ٢٨٠)

حاول شوقى تربية الأطفال وتهذيبهم، بنظمه قصصا لهم على طريقة لافونتين. (طه بدر، ١٩٩١م: ٢٢۴) فهو يهتم بتربية وتعليم الأطفال، ويقول خطابا للتلاميذ:

فَعَلِّـم ماالسـتَطَعتَ لَعَلَّ جيلا		سَيَأتى يُحدثُ العجبَ العُجابا

(شوقى، ١٩٣٣م، ج٢: ٢٠١)

وأيضا هو يحترم المعلم كثيرا، ويربط بين المعلم وبين النبى فى تقاربهما فى تعليم الحقيقة للناس، ويعتقد أن رسالة المعلم تكاد تكون سماوية وهى أشرف عمل:

قُـم للمعلـمِ وَفِّـه التبجيلا		كاد المعلمُ أن يكون رسـولا

(المصدر نفسه: ١١١)

ولشوقى قصيدة تؤكد على ضرورة مصاحبة الكتاب وهو يعتقد أن الكتاب يكون صاحبا وفيا للإنسان، واقتطفنا من قصيدة صحبة الكتاب، الأبيات التالية:

أنا مَن بـدّلَ بالكُتُبِ الصِّحابا		لـم أجد لـى وافيـا إلا كتابا

صاحبٌ إن عِبتَـه أولم تَعِب		لِيـس بالواحد للصاحبِ عابا

صُحبـةٌ لم أشـكُ منها ريبة		ووِدادٌ لـم يكلِّفنـى عتابـا

(المصدر نفسه: ۶٢٧)

ومن مظاهر اهتمام شوقى بالعلم فى أشعاره، وصفه الاختراعات الحديثة ففى المثل وصف الطيارة قائلا:

مُسَـرجٌ فى كلّ حين مُلجَمٌ		كامـلُ العُدَّةِ مَرمـوقُ الرُّواء

(المصدر نفسه: ۶٢٧)

يقول ملک الشعراء بهار فى مجال ضرورة التعلم واجتناب الجهل:

در جهل مباش ودانش انديش		کـز جهل نرفت کارى از پيش

زنهـار بفکـر کار خـود باش		بيگانه چنين مباش از خويش

با داروی فکر کار خود تا توانی　　میکوش بمرهم دل ریش

(بهار، ١٣۴۴ش، ج١: ١۶٣)

كثيراً ما يهتم بهار بتعلّم الأطفال كنظيره شوقي ويركّز على السنين الأولى من حياتهم؛ وأنشد شعرا تحت عنوان سرود زندگی، وخاطب فيه التلاميذ ومن أبياتها:

ما همه کودکان ایرانیم　　مادر خویش را نگهبانیم
کار ما ورزش است وخواندن درس　　همه از تنبلی گریزانیم

(المصدر نفسه: ۴۴٩)

ويشير في موضع آخر حول أهمية مصاحبة الكتاب:

هر که را با کتاب کار افتاد　　عمرش از شصت تا هزار افتاد
وانکه در خلوتش کتب خوانیست　　خاطرش فارغ از پریشانی است
هرکه شد با کتاب یار وندیم　　یاد نارد ز دوستان قدیم

(المصدرنفسه، ج٢: ١٢۶)

ووصف الاختراعات الحديثة في أشعار الكلاسيكيين الجدد في الأدب الفارسي يكون موضوعاً آخر من المواضيع الهامة التي اهتموا بها في مجال مظاهر التجديد في أشعارهم الاجتماعية. أنشد بهار كأحمد شوقي أشعارا في توصيف هذه الاختراعات العلمية الحديثة؛ مثلا يقول في وصف الطيّارة:

به پا وبه پر راست همچون عقاب　　به بالا وبه دُم راست چون اژدری

(المصدر نفسه: ٣٢٠)

الأشعار السياسية

إن الكلاسيكيين الجدد في الأدبين الفارسي والعربي، ما كانوا بغافلين عن الأحداث السياسية الموجودة في مجتمعهم خلافا لما نرى عند الشعراء القدامى الذين كانوا منعزلين عن المجتمع الذي كانوا مقيمين فيه. في الواقع الأشعار السياسية إحدى مظاهر التجديد

فى عصر النهضة بلغت ذروتها بيد النيوكلاسيكيين.

بشكل عام، يمتاز القرن الذى نعيش فيه من بين القرون الخمسة التى سبقته، بأنه قرن البعث والنهوض فى حياة الأمة العربية والإيرانية، وهى نهضة شاملة حاولت فى إصرار أن تنفض عن هذه الأمة غبار الأحداث، وتبعثها بعثا جديدا فى مختلف نواحى الحياة. وقد خلقت هذه النهضة فيضا زاخرا من الأعمال الأدبية، التى أنتجتها قرائح أدباء بارزين استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى المجد، وأن تحلق أصداء كثير منهم فى أجواء البلاد العربية والإيرانية وأن تملأ آثارهم المكتبات الكثيرة.

ونحن هنا عالجنا موضوعين هامين من المواضيع السياسية فى أشعار النيوكلاسيكيين، وهما مكافحة الاستعمار وحبُّ الحرية استنادا إلى أشعار أحمد شوقى ومحمد تقى بهار.

وفى مجال مكافحة الاستعمار رأينا مضامين وعقائد متشابهة عند هذين الشاعرين، مثلا لشوقى هذه الأبيات:

خــذوا بالمســاواةِ التى قُلتُــم بِها　　فذلــكَ أولــى بالكريم المســالم

ولكن عظيم الناسِ مَن عاشَ صادقا　　برىء سـنانِ الرمحِ عــف الصوارمِ

(شوقى، ١٩٣٣م، ج١: ٢٧٢)

واقتطفنا هذا البيت من أشعاره الشهيرة ضد الاستعمار:

ولِلمســتعمرينَ وإن لانــوا　　قلــوبٌ كَالحِجــارَةِ لاتــرّقُ

(المصدرنفسه، ج٢: ٢٢٧)

واستخدم شوقى نوعا خاصا من الشعر، وهو الشعر التمثيلى و كان ذلك على لسان الحيوانات لبيان عقائده السياسية مثل هذه الأبيات:

قــال له القرد: طلبــت المملكة　　تكــون لى وحدى بغير شــركه

قــال الحمــار: وأنــا الوزيــر　　والصدر فــى الدولة والمشــير

(المصدر نفسه: ١٩٣)

وبهار فى قصيدة يخاطب الاستعمار ويقول:

انگليسا در جهان بيچاره ورسوا شوى

زآسيا آواره گردى، واز اروپا پاشوى

حاصل ملک فلسطين را نخورده چون يهود

خوار وسرگردان به هرجا سخره دنيا شوى

(بهار، ١٣٤٤ش، ج١: ٧٥٢)

كان بهار يرى الاستعمار عاملا للفرقة والشقاوة وكان يرى غيرة الناس وشجاعتهم العلاج الوحيد لمداواة هذه الآلام، وأنشد بهار قصيدة باسم ضد استعمار، ويثير فيها الأحاسيس القومية فى طريق مكافحة الاستعمار ومن أبياتها:

هان اى ايرانيان، ايران اندر بلاست   مملكت داريوش دستخوش نيكلاست

مركز ملک كيان در دهان اژدهاست   غيرت اسلام كو؟ جنبش ملى كجاست؟

(المصدر نفسه: ٢٥٧)

وأحيانا نرى بهار، يستفيد كشوقى من التمثيل لبيان عقائده السياسية:

خرس صحرا شده همدست نهنگ دريا   كشتى ما رانده است به گرداب بلا

(المصدر نفسه: ٧٩٢)

حُبُّ الحرية أيضا من الملامح السياسية الموجودة فى ديوان أشعار النيوكلاسيكين. وهؤلاء الشعراء وصلوا فى مجال مدح الحرية إلى الذروة، وكان كثير من هؤلاء الشعراء من أشهر المادحين للحرية. وكانوا من المطالبين بالحرية المدنيّة والحرية الفردية والحرية السياسية لمصر، وأيضا حرية الفكر.

وأيضا حبُ الحرية التى تسرَّب إلى نفس شوقى من تثقُّفِه على الغرب، والذى كانت تقتضيه وتدعو إليه الأحوال السياسية والاجتماعية التى وُجِد فيها؛ وقد أبدى شوقى حبّه للحريّة فى قصائده الكثيرة التى يسعى فيها إلى إنهاض الشبيبة، أو يدعو إلى استقلال مصر. (الفاخورى، ١٩٨٦م: ٤٥٦)

فى رأيه تُكتسب الحرية الحمراء بالقدرة الممزوجة بالدم:

وللحُرّيــةِ الحمــراء بــابٌ بــكلِّ يــد مضَّرجــة يُدقّ

(شوقى،١٩٣٣م، ج١: ٢٧٢)

والنيوكلاسيكيون فى الأدب الفارسى المعاصر كزملائهم من العرب، قد وطدوا فى مسير الحرية؛ وهؤلاء الشعراء بشكل عام لُقِّبوا بحامدى الحرية، وكما كانوا فى مواجهة الاستعمار يطالبون بالاستقلال السياسى، فى مواجهة الاستبداد أيضا كانوا طالبوا بالحرية دون أن يتعبوا فى هذا السبيل.

وحقا صفة حامد الحرية وحامد الوطن تليق لبهار، وإنّه قد ضحى بعيشه ووراحته فى سبيل الحرية وفى كل مكان من ديوانه نراه يتحدث عن الحرية ومنها هذه الأبيات:

ای آزادی، خجسـته آزادی از وصل تـو روی برنگردانم

تا آنکه مرا به نزد خود خوانی يا آنکه ترا به نزد خود خوانم

(بهار، ١٣۴۴ش، ج١: ٣٠۴)

الأشعار الوطنية

حبُّ الوطن يقابل مفهوم Nationalism الغربى، والشعر الوطنى نوع حديث فى الأدب نشأ بنشوء الانتفاضات والحركات التحريرية فى الشرق، والدعوة إلى استقلال الناس ووعيهم، فهو شعر منطلق من الذات الفردية، منفتح على الذات الجماعية، صادق التعبير عن مطامح الشعب، وناطق بأمجاده، مجد تاريخه وناشر عقيدته وسياسته.

والنيوكلاسيكيون كانوا من كبار الشعراء الذين قد ساروا فى مسير الوطن وأنشدوا فى آلامه، ودون أىّ شكّ أحمد شوقى ومحمد تقى بهار، كانا ممثلين بلامنازع للمدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدبين العربى والفارسى، وما كانا بغافلين عن الوطن وآلامه، بل يكونان من كبار شعراء الوطنية فى الأدبين العربى والفارسى المعاصرين.

لقد أحبَّ شوقى وطنه حبّا عظيما، وحنَّ إليه حنينا صادقا أيام كان منفيا. وقد بلغت عاطفته إلى نوع من تقديس الوطن:

وطنــي لو شُــغلتُ بالخلدِ عنه نازَعتَنى إليه فى الخُلدِ نَفسـي

هو يخاطبُ الوطن الغالى، وقد مثّل بأنّ عودته إلى أرض الوطن تُشبه تماما عودة الشباب بعد المشيب:

يا وطنــي، لَقَيتُکَ بَعدَ يأس كأنّى قد لَقيتُ بکَ الشـبابا

(شوقى، ١٩٣٣م، ج١: ٥٦)

ولاينسى مصر أيام منفاه، ويقول مخاطبا ساكنى مصر:

يا ســاكنى مصرَ إنّا لانزالُ على عهــد الوفــاءِ، وإن غِبنــا، مُقيما

هــلا بعثتم لنــا من مــاءِ نهركم شــيئا نبلُّ بــه أحشــاءَ صادينا

(المصدرنفسه: ٣٤١)

ونلمحُ تعلقه الشديد بحب ما يخص بمصر من الماضى والحاضر، وكان الحس التاريخى لمصر والعروبة يقظا فى وجدان شوقى بدرجة قوية، حتى لقد مضى يكرره فى أكثر من لوحة شعرية، وعندما نقرأ ديوانه نحس أنه لم يترک مرحلة مما فى تاريخ مصر إلا وقدوقف عندها. وحاول أن يبين عظمة مصر أمام كل ما ينزل بساحتها من كوارث، ونحس أيضا أنه لم يترک أثرا خالدا من آثار مصر العظيمة إلا وقف عندها.

والمشاعر الوطنية عند شوقى لاتكتفى بتسجيل الأحداث الجليلة، والتواريخ الهامة، بل تسجّل القصائد العظام، فى رثاء زعماء الوطن ومدحهم والإشادة ببطولتهم ووفائهم لبلدهم. ومن الذين خصّهم بتلک المشاعر: سعد زغلول، مصطفى كامل، محمد فريد.

ويقول فى رثاء مصطفى كامل فى قصيدته تحت عنوان شهيد الحق:

إلامَ الخُلــفُ بَينَکــمُ إلا ما؟ وهذى الضّجّة الكُبرى عَلاَما؟

(المصدر نفسه: ٢٢١)

ذلک هو شوقى فى مشاعره الوطنية التى جمعت لديه الواقع مع الحكمة، والوطنية إلى جانب الروّية، ويبقى أنه طالب خير الشعب ومصالحه.

للوطن فى الأدب الفارسى المعاصر شأنٌ عظيمٌ، ولهذا نرى أن جميع الأدباء والشعراء كانوا ملتزمين بذكر القضايا المتعلقة به وهناک كثير من الشعراء الذين اشتهروا فى التاريخ

بسبب هوايتهم الشديدة إلى الوطن، خاصة إذا رأوا الظروف المتأزمة فى وطنهم أصبحوا ألسنة بليغة لمواطنيهم واشتدّ الحب إلى الوطن فى إيران مع بداية الحركة الدستورية، وهم فى ظل المعلومات الكثيرة التى كانت لديهم من التاريخ ومن ثقافة إيران خلقوا آثارا وطنية كثيرة.

من أشهر الشعراء الذين اهتمّوا بهذه الميزة فى أشعارهم محمد تقى بهار، الذى يشكو دائما من حضور المستعمرين فى إيران، ولهذا يخصصّ كثيرا من أشعاره إلى ذكر المواضيع الوطنية، وهذا الحب للوطن كان منبعثا من أعماق قلبه، وهذا الأمر واضح فى ديوانه.وإن بهار بلغ فى أشعاره ذروة الشعراء المادحين للوطن. (صبور، ۱۳۸۲ش: ۱۰۶)

ومما قاله بهار فى قصيدة اختار لها حب الوطن عنوانا ومن أبياتها:

هر که را مهر وطن در دل نباشد کافر است

معنی حب الوطن فرموده پیغمبر است

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۷۱۲)

وفى مكان آخر يرى الوطن كمحبوته العزيزة ويقدس الوطن فى هذه الأبيات:

با رقیبان وطن از من دلخون گویید دلبرم را به شما وانگذارد دل من

(المصدر نفسه: ۵۷۱)

وهو دائما يفتخر بإيرانيّته، ويدعو الشعب الإيرانى دائما بإصلاح الوطن، وهو كشوقى، يتذكر مجد إيران فى الأزمنة الماضية ويدعو الأمة الإسلامية إلى الاتحاد ويقول هكذا:

خوش بُود ار ملت اسلام نیز دست بشویند زکین وستیز

چاره ما نیست بجز اتحاد این ره رشد است ونعم الرشاد

(المصدر نفسه: ۹۵۶)

وأيضا يمدح بهار كشوقى، زعماء الوطن من الأحرار الذين بذلوا جهدهم فى سبيل حرية الوطن، مثلا فى مدح ستارخان وباقرخان (من المناضلين الأحرار) ينشد هكذا:

ستار خان را بادا ظفر یار تبریزیان را یزدان نگهدار

سالارشان را نيكو بود كار　　　احــرار را نيز دل بايد بيدار

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۴۴)

الأشعار الدينية والأخلاقية

إذا نظرنا إلى المعانى الموجودة فى دواوين الشعراء النيوكلاسيين نشاهد أنّ للدين والمضامين الأخلاقية قيمة عظيمة. والنيوكلاسيكيون الإيرانيون كشعراء النيوكلاسيكيين العرب، قد أنشدوا أشعارا كثيرة فى هذا المضمار.ذلک لأنّ هؤلاء الشعراء يعتقدون بأنّ الدين هو الوسيلة الوحيدة لإصلاح المجتمع الذى يؤدّى فروض التحيّة بالنسبة إلى الدين تأدية كثيرة، من جهة أخرى إنّ الكلاسيكيين يشاهدون الأهداف السياسية الزائفة للاستعمار، ولهذا يستفيدون من عواطف الناس الدينية للمكافحة ضد الاستعمار، ولهذا نرى كثيرا من الشعراء النيوكلاسيكين من العرب والفرس فى هذه المرحلة من التاريخ ينشدون أشعارا دينية يذكرون فيها مظلومية الإسلام طيلة التاريخ، ويثيرون قيم الأحاسيس القومية لأعدائهم فى طريق مكافحة الاستعمار.

والمظاهر الدينية فى أشعار شوقى كثيرة، حسبنا أن نمثلَّ ببعضها، مثل قصيدته كبار حوات فى وادى نيل، نهج البردة، إلى عرفات الله، ذكرى المولد، والهمزية النبوية و... إلخ.

أما محمد (ص)؛ فإنَّ لشوقى فى مديحه، وفى الإشادة بالإسلام وخصائصه قصائد عدّة.

فهو يبدأ قصيدته الشهيرة الهمزية النبوية، معارضا البوصيرى بهذا المطلع:

وُلِدَ الهُــدى فَالكائِناتُ ضياءُ　　　وفَــمُ الزَمــانِ تَبَسُّــمٌ وثَنــاءُ

(شوقى،۱۹۳۳م، ج۱: ۲۱)

كما قلنا قد كان للقرآن أثر بالغٌ فى شعر الشعراء المعاصرين، خاصة فى أشعار شعراء مدرسة الإحياء، وقد استخدم شوقى الوصف القرآنى للرسول فى أشعاره كثيرا كلفظ الأمّى، إذ قال:

يا أيُها الأُمّی، حَسـبُکَ رُتبَة　　　فی العلمِ أن دانَت بِکَ العُلَماء

(المصدر نفسه: ٣۴)

وقالَ اللهُ تعالی: ﴿یا أیّها النبیُّ حَسبُکَ الله ومَن اتَّبَعَکَ مِنَ المُومِنینَ﴾ (الأنفال: ۶۴)

وأيضـا فی قصائـده الدينية لم يكتف بمـدح النبی (ص)؛ بل تجاوزه إلی الإسـلام والمسـلمين. ووقـد وجد شـوقی داخل نفسـه دوافع إلـی تمجيد الإسـلام وتقديس قيمتـه فـی شـعره، ويجـد أن الإيمـان هو السـبيل الوحيـد لنـزع التفرقـة والتكبر مـن النفوس وهو يدعـو إلی التحابب والتفاهـم بين جميع الأديان علی أسـاس كلمة التوحيد.

وإذا كان الدين محرّک الشعوب نحو التعاون والتعاضد من أجل النهضة والبناء؛ فشاعرنا يريده- أيضا- مزيلا للتفرقة الطائفية، والتعصب المذهبی، ومقربا للناس جميعا فی وحدانية الله سماء، وتوحيد المشاعر أرضا. فخالق البشر لم يفرّق بينهم، بل أرسل إليهم أنبياء لايفرقون بين كتاب وآخر:

أرسلتَ بِالتوراةِ موسی مُرشَدا　　　وَابـنَ البَتـول فَعلَّـم الإنجيلا

وفَجَرتَ ينبـوعَ البيانِ محمدا　　　فَسقیَ الحديثَ وناوَلَ التنزيلا

(شوقی، ١٩٣٣م، ج١: ١٨١)

أمّا بالنسبة إلی محمد تقی بهار، كممثل حقيقی للشعر النيوكلاسيكی فی الأدب الفارسی المعاصر، فنری أنه فی بداية عمره يتمتع بمواقف دينية كثيرة، ولهذا نری كثيرا من الأشعار الدينية فی مدح الرسول الأكرم (ص) والأئمة المعصومين (ع) فی بداية ديوانه الشعری، لأنّه بعد موت أبيه وفی التاسع عشر من عمره وصل إلی مقام ملک الشعراء فی فی مدينة مشهد الرضا(ع)، ولابدّ فی هذا المقام أن ينشد فی أیّ مناسبة دينية أشعارا يشير فيها إلی المضامين الدينية والأخلاقية ويبدو فی هذه الأشعار إخلاصه وشعوره الدينية، وأيضا وظيفته فی مقام ملک الشعراء. (صبور، ١٣٨٢ش: ١٠۴)

يقول بهار فی مدح النبی (ص) هكذا:

شــمس رســل محمد مرســل كه در ازل
از ما سوى الله آمده است ذات وى انتخاب
بــا مهر اوســت جنــت وبا حــب او نعيم
با قهر اوست دوزخ وبا بغض اوست عذاب

(بهار، ١٣۴۴ش، ج١: ۶)

واستفاد بهار كشوقى من المفاهيم القرآنية لبيان عقائده الدينية:

روح تمــدن به لب آيه أمّن يُجِيب   دين محمد يتيم، كشور ايران غريب

(المصدر نفسه: ٢١٩)

وفى مكان آخر يدعو المسلمين إلى الاتحاد، وهنا كشوقى يعتقد أن الدين محرّك الشعوب نحو التعاون والتعاضد ويدعو الناس إلى ازالة التفرق بينهم و بين المذاهب الأخرى:

اختــلاف مذهــب در اســلام   روز ما را سيه كرده چون شب
عزت ما به دو چيز بسته است   اتحــاد اول وبعــد مكتــب

(المصدر نفسه: ١۴۵)

وأما الموضوعات الأخلاقية، فهى أيضا من المواضيع التى شغلت الكلاسيكيين الجدد؛ فقد بذل هؤلاء الشعراء جهودا كثيرة فى هذا المجال، وأتوا بالمواضيع الأخلاقية فى دواوينهم الشعرية.

وشوقى لايغفل الأخلاق التى بها تصبح القوة أساس بناء العدل، لا وسيلة إنزال التعسف والظلم. ومن أجل ذلك دعا إلى مزج القوة بالتقوى والعدل والتسامح والزهد بالمادة ومتفرعاتها المبنية على التكبر والغرور، وتجنب الغيبة والنميمة والحسد. كما نهى الشباب عن إغراق أنفسهم فى الخمر والميسر والتكسع على أعتاب البطالة. ذكر هذا كله فى شعره وقرنه بالأخلاق التى هى أساس كل نهضة دائمة، ومجد مبنى على الحق. (الحر، ١٩٩٢م: ١۴٣)

وقد جعل شوقى الأخلاق منارة للدين، وهديا للمؤمنين، وبها فوز الناس أجمعين

فيقول:

يا من لهُ الأخلاقُ ما تَهوى العلا　　　　مِنها ومَـا يَتَعَشَّـقُ الكُبَـراءُ

(شوقی، ۱۹۳۳ش، ج ۱: ۳۴)

وفی مکان آخر یری أن صلاح الناس بأخلاقهم، ويقول:

كَذَا النَّاسُ بالأَخلاقِ يبقى صلاحُهُم　　　　ويذهبُ عَنهُم أمرُهُم حينَ تَذهَبُ

(المصدر نفسه، ج ۱: ۴۴)

فقد أشار إلی الأخلاق فی أبیات عدیدة متشابهة، وكذلك إلى الإباء، والبطولة، والتضحية، و...إلخ.

مثلا من أبياته حول الصبر وتحمل الأرزاء:

للترك ساعاتُ الصبر يوم نكبَتُهُم　　　　كُتبنَ فی صُحُفِ الأخلاقِ بِالذَّهبِ

(المصدرنفسه، ج ۱: ۶۰)

فهو فی قصیدة فی ذمّ شرب الخمر يقول:

واهجروا الخمرَ تطيعوا الله　　　　أو ترضَـوا الكتابـا

(المصدر نفسه، ج ۱: ۹۵)

والأمثلة على بقية الرموز الخُلقية، كثيرةٌ لاتحصى، ولايمكن إدخال كلها فی هذه المقالة.

وأما المضامين الأخلاقية فی المذهب الكلاسيكی الجديد فی الأدب الفارسی، فهی أيضا من أبرز الميزات الشعرية و شغلت أذهان كثير من الشعراء، ولهذا يأتون بأمثلة كثيرة فی هذا الباب ويشيرون إلى بعض الأمثلة الأخلاقية لهداية الناس إلى معيشة سعيدة. وفی هذا القسم من مقالنا نتحدث عن المضامين الأخلاقية عند النيوكلاسيكين الفرس، استنادا إلى أشعار محمدتقی بهار.

یری بهار کشوقی، الأخلاقَ ضامنا لبقاء المجتمع، ويعتقد أن الشعب الذی لايكون له أخلاقا كالأموات:

اقــوام روزگار بــه اخــلاق زنــده اند

قومی که گشت فاقد اخلاق مردنی است

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۲: ۱۲۴)

وكما يرى الأخلاق أهم من العلم ويقول:

به خُلق نیک در عالم توانی زندگی کردن

که با خُلق نکو رام گردد شـیر آجامی

(المصدر نفسه، ج۱: ۴۳۸)

وأيضا يشير بهار كزميله شوقي، إلى المباحث الأخلاقية الأخرى في أشعاره، فمثلا في هذه الأبيات يدعو الناس إلى الصبر والاستقامة، -كما رأينا هذا المفهوم في أشعار شوقي- ويريد من الناس أن يصبروا في مواجهة الآلام والمشاكل صبرا كصبر أيوب النبي (ص):

صبر بایـد که به آلام ظفر یابی ۝ ور نــه آلام تــن مرد بســنباند

مرد را شاید در محنت روز افزون ۝ صبر أیــوب نبی لختی برخواند

(المصدر نفسه، ج۲: ۱۰۳)

وبهار كأحمد شوقي، يحذّر الناس من شرب الخمر، ويقول في ذمّ الخمر ومفاسده هذه الأبيات:

مخــور تا توانی مِــی اندر جوانی ۝ مــی اندر جوانی مخــور تا توانی

که یک جرعه می در جوانی نشاند ۝ یکــی تیــر در دیــده زندگانــی

همانا حرام است می زی گروهی ۝ که دارد بر آنــان خرد حکمرانی

(المصدر نفسه، ج۱: ۶۶۹)

وموجز القول إن كلا من الكلاسيكيين الجدد في الأدبين الفارسي والأدب العربي المعاصرين، اهتموا بمسألة الدين والأخلاق، وهذه الميزات تدلنا على وجود الاشتراكات في هذين الأدبين، كما يرى الدكتور رضا سيد حسيني أن هذه الميزة من الميزات الأساسية للمذهب الكلاسيكي، ويقول: «يجب أن يكون الأثر الأدبي في خدمة إرشاد

الناس نحو الشرافة والمحاسن الأخلاقية.» (سيد حسينى،١٣٨١ش: ١٠٣) وهذه الميزة تكون واضحة فى أشعار النيوكلاسيكيين كما رأينا.

النتيجة

١. فى الدراسات الموجودة بين هذين المذهبين وجدنا اشتراكات كثيرة فى المضامين الشعرية الجديدة، وهذا الأمر يحكى عن وجود التشابهات الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الفرس والعرب.

٢. الكلاسيكيون الجدد من الفرس وأيضا من العرب إضافة إلى كونهم مُقلّدين، قد وطدوا أقدامهم فى سبيل التجديد الشعرى، فيمكن القول إنّ التجديد ليس مقطوع الصلة نهائيا بالقديم عند هؤلاء الشعراء، وقوام المدرسة الكلاسيكية الجديدة يكون تقليدا فى الشكل أو الإطار، وتجديدا فى المحتوى أو المضمون. الأشعار التجديدية فى دواوين هؤلاء الشعراء تدور غالبا حول ذكر المواضيع السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية.

٣. من القضايا الاجتماعية التى عالجها النيوكلاسيكيون؛ هى مسألة المرأة وحريّتها فى المجتمع وحقوقها الاجتماعية والسياسية التى شغلت أفكار هؤلاء الشعراء. وقد أشاروا إلى ضرورة تحرير المرأة من قيود التعصب، واعتقدوا أن المرأة تحتاج إلى التعليم لإصلاح المجتمع.

٤. إحدى مظاهر التجديد فى أشعار النيوكلاسيكيين، تشجيعهم على التعلم وضرورة احترام المعلم، وبيان أهمية مطالعة الكتاب، والاهتمام بتهذيب وتربية الأطفال، ووصف الاختراعات الحديثة، و...إلخ. فوجدنا كل هذه المواضيع عند شعراء العرب وزملائهم من الفرس.

٥. الكلاسيكيون الجدد فى الأدبين الفارسى والعربى الحديثين، ما كانوا بغافلين عن الأحداث السياسية الموجودة فى مجتمعهم، ووجدنا عندهم أشعارا كثيرة فى مجال مكافحتهم للاستعمار، وكان كثير من هؤلاء الشعراء من أشهر المادحين للحرية.

۶. النيوكلاسيكيون كانوا من كبار الشعراء الذين قد ساروا في مسير الوطن وأنشدوا في آلامه، ونرى هؤلاء الشعراء، يفتخرون دائما بأوطانهم ويذكرون أمجاده الماضية ويسجلون الأحداث الجليلة والتواريخ الهامة لأوطانهم، ويدعون الناس دائما بالاتحاد أمام المستعمرين، ويسجّلون القصائد العظام في رثاء ومدح زعماء الوطن والإشادة ببطولتهم.

۷. الأشعار النيوكلاسيكية الفارسية والعربية تنطوي على أفضل الأشعار الدينية والأخلاقية، وهي تتضمن كثيرا من المعاني المأخوذة من القرآن الكريم والمفاهيم الإسلامية؛ وأيضا تتضمن أحسن المدائح حول المعصومين وأولياء الله (ع)، ومن جهة أخرى يمكن القول إنّ الكلاسيكيين الجدد يشاهدون الأهداف السياسية الزائفة للاستعمار، ولهذا يستفيدون من عواطف الناس الدينية للمكافحة ضد الاستعمار.

۸. الموضوعات الأخلاقية كانت من المواضيع التي شغلت الكلاسيكيين الجدد؛ فقد بذل هؤلاء الشعراء جهودا كثيرة في هذا المجال، وأتوا بالمواضيع الأخلاقية في دواوينهم الشعرية مشيرين إلى بعض الأمثلة الأخلاقية لهداية الناس إلى معيشة سعيدة وأيضا لمنعهم عن الرذائل.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

بهار، محمد تقي. ۱۳۴۴ش. *ديوان*. چاپ دوم. تهران: توس.

الحّر، عبد المجيد. ۱۴۱۳ق. *أحمد شوقي أمير الشعراء ونعم اللحن والغناء*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتب العلمية.

الدسوقي، عمر. ۱۹۶۷م. *في الأدب الحديث. الطبعة السادسة*. بيروت: دار الكتاب العربي.

زكي مبارک، أحمد. ۱۹۸۸م. *أحمد شوقي*. الطبعة الثانية. بيروت: دار الجيل.

سيد حسيني، رضا. ۱۳۷۱ش. مكتب *هاى ادبى*. چاپ هشتم. تهران: نگاه.

شوقي، أحمد. ۱۹۳۳م. *الشوقيات*. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

صبور، داريوش. ۱۳۸۲ش. *بركران بيكران*. چاپ اول. تهران: سخن.

طه بدر، عبد المحسن. ۱۹۹۱م. *التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث*. الطبعة الأولى. القاهرة:

هيئة الكتاب المصرية.

عابدی، کامیار. ۱۳۷۶ش. *به یاد میهن*. چاپ اول. تهران: ثالث.

غنيمي هلال، محمد. ۱۹۵۳م. *قضايا معاصرة في الأدب والنقد*. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار النهضة مصر.

الفاخوري، حنا. ۱۹۸۶م. *الجامع في تاريخ الأدب العربي*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الجيل.

الفاخوري، حنا. ۱۳۷۷ش. *تاريخ الأدب العربي*. الطبعة الثانية. تهران: توس.

ناتل خانلری، پرویز. ۱۳۶۹ش. *هفتاد سخن از گوشه وکنار ادبیات فارسی*. چاپ اول. تهران: توس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى - العدد الأول - ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

أضواء نقدية على رواية يوميات نائب فى الأرياف

حسن شوندى *
سيدياسر حسينى **

الملخص
لاشک فى أن رواية يوميات نائب فى الأرياف من الآثار الخالدة لتوفيق الحكيم الكاتب والفنان المعاصر فى الأدب العربى. والدليل هو أنها ترجمت إلى اللغات الأجنبية الكثيرة فى العالم وأنتجت منها الأفلام فى بعض البلدان العربية. ويتكلم توفيق الحكيم فى هذه الرواية عن بعض وجوه الحياة فى مصر لاسيما فى الأرياف. ونحن ندرس فى هذا المقال بعض العناصر الفنية للقصة، مثل: المكان والزمان، والشخصية، والحوار، والحوادث. أما المكان الذى تجرى فيه حوادث الرواية فهو ناحية من البلاد (الوجه القبلى)، وزمان وقوعها يبدأ وينتهى خلال اثنى عشر يوما من أكتوبر إلا أنّ الكاتب يسعى إلى إطلاق الزمان ولايحدده. وللرواية شخصيات يرسمها الكاتب من الناحية الداخلية، ولا الخارجية، أى يرسم ملامح شخصيات القصة بتصوير ردات أفعالها تجاه الأحداث التى تبدأ بإطلاق النار وتجرى معتمدة على الأحداث الأخرى الثانوية.

الكلمات الدليلية: توفيق الحكيم، الحوار، القصة، السرد، المكان، الزمان، الشخصية.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
Hsh50165@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٨٩/١٢/١٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٨٩/١٢/٢٥هـ. ش

المقدمة

إنّ العرب منذ العصر الجاهلى كان لهم قصص وأخبار، تدور حول الوقائع الحربية وتروى الأساطير القديمة، وعندما ظهر الإسلام ونزل القرآن الكريم ذكرهم فى أحسن القصص، ثمّ تكوّنت على هامش القرآن وتفسيره قصص وحكايات استمرت موضوعاتها وعناصرها من تعليم الدين الجديد. فظهرت قصص الأنبياء وقصص المعراج وسير النبى.

أمّا فى العصر الأموى فنرى القصة ظفرت بعناية كبيرة حيث صارت مهنة رسمية يشتغل بها رجال يسألون عليها الأجر وهذا ما دفع الرواة إلى الخروج إلى البادية لتأليف الروايات وجمع أخبار الأحباء والشعراء العاشقين كقصة عنترة وعبلة، وليلى ومجنون، جميل وبثينة، وكثير وعزة، وغيرهم.

وقد تطورت القصة فى العهد العباسى إذ بدأت طائفة من الكتاب ينقلون القصص الأعجمية إلى العربية حيث بلغت حوالى ستين ترجمة من أشهرها كليلة ودمنة، لعبد الله ابن المقفع حيث فتح بابا جديدا فى الأدب القصصى العربى، وألف ليلة وليلة من أصل هندى أو فارسى. ومن القصص المؤلفة التى صاغها العرب أنفسهم هى البخلاء للجاحظ، والتوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى، ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرّى، والمقامات لبديع الزمان الهمذانى التى هى أقرب الأنواع القصصية فى الأدب العربى إلى القصة الفنية الجديدة والتى اعتبرها بعض المستشرقين أوّل مظهر للقصة العربية.

أمّا فى عهد الأنحطاط فلانشاهد فى هذه الفترة التى امتدت ستة قرون إبداعا بارزا فى مجال القصة. أمّا القصة فى الأدب العربى الحديث فهناک خلاف رأى بين العلماء المحدثين فى نشأة القصة العربية الحديثة. «إنّ أغلب الدراسات التى تناولت هذه القضية قد اتّفقت على أنّ الرواية هى نوع أدبى وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث به. وهذا الرأى هوالرأى الأصوب والأدقّ علميا، لأنّ الرأى الآخر والذى يرى أن الرواية هى امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لايفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوّعها، وبين الخصائص الفنية للرواية كنوع أدبى محدد. هذا بالإضافة إلى أنّه

يتصور أنّ الأنواع الأدبية تسير سيرتها الحياتية المستقلة وتنقل من زمن إلى آخر بحرية مطلقة لاتقيدها حدود الزمن وتطور البشر منتجى هذه الأنواع الأدبية، أى أنهم يعزلون هذه الأنواع فى ذاتها، ويفضلونها عن تاريخيّتها التى هى المكون الأصلى لها.» (سيد البحراوى: ١٩٩٦م: ٣٧٠)

وهناك قول آخر ليحيى حقى عن الموضوع حيث يقول: القصة جاءتنا من الغرب... وأول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثّروا بالأدب الأروبى والأدب الفرنسى بصفة خاصة. (حقى: ١٩٨٦م: ٢) وهذه رؤية يؤكدها محمد حسين هيكل قائلا: «كما لم يكن المصريون يطلبون فى ثورتهم هذه ١٩١٩ الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ويطلبون حياة سياسية وصورا من الحرية السياسية على مثال ما فى العرب فلتكن مظاهر الفن مصبوبة فى قوالب غربية لتكون آية للناس جميعاً على تقدمهم وعلى أنّهم سابقون الغرب إلى ميادين الحضارة وقد يسبقونه.» (هيكل، ١٩٨٧م: ٧٥)

والذى يمكننا أن نقول إنّ الرواية العربية الحديثة ظهرت متأثرة بالأدب الغربى. فإنّها وإن كانت فى بدايتها تأثّرت بالتراث العربى القديم من ناحية المادة والمضمون، لكنّها سرعان ما انقطعت صلتها بذلك التراث، وتأثّرت إلى حدّ بعيد بالرواية الغربية مما أدّت إلى تراجع المحاولات الأولى التى ظهرت متأثّرة بالتراث القصصى والروائى العربى. فالكثير من الكتاب فى هذه الفترة شغفوا بترجمة الروايات الغربية الرومانسية. (عبد الغنى، لاتا: ٢٢)

وإننا نأتى فيما يلى بملخص من رواية يوميات نائب فى الأرياف، ثمّ ندرسها دراسة شكلية مشيراً إلى بعض عناصرها الفنّية.

ملخص الرواية

هذه الرّواية فى الحقيقة مذكرّات يومية كتبها بطل الرّواية فى حين كان هو وكيل النّائب فى إحدى الأرياف بمصر. تعتمد يوميات نائب فى الأرياف على الرّسائل والمذكّرات اليومية منذ ١١ من اكتوبر إلى ٢٢ من اكتوبر سنة ١٩٢٩م التى كتبها توفيق الحكيم، وقد

ذكر فيها الأحداث التى وقعت خلال هذه الأيام فى الرّيف. إن الرواية تنقسم إلى اثنى عشر قسماً وفى كل منه يتكلم الكاتب عن قضية جديدة وقعت فى الريف والحوادث الجزئية التى ترتبط بها.

أمّا الحدث الرّئيسىّ الذى يرتبط بكل الرّوايه فهو وقوع حادث إضرام نار فى إحدى مزارع قصب . قام النائب ومعه مساعده والمأمور وكاتب التحقيق ودرويش عصفور هو الذى يلازمهم فى كلّ مهمّة... وأسرعوا نحو مكان الحادثة فصادفوا قمر الدّولة علوان، هو الذى اطلق عليه عيار نارّى وحالته سيئة وتمّ إرساله إلى المستشفى الأميرى وبدء التحقيق عن ضاربه المجهول.

بينما كان يقودهم درويش عصفور قال لهم إنكم إذا تريدون أن تعرفوا سبب الحادثة، ففتشوا عن النسوان لأن المضروب يعيش مع أمّ عجوز وأخت امراته المرحومة اسمها ريم، وهى فتاة جميلة صبية لم تبلغ السادسة عشرة من العمر، وهذه الفتاة قد جذبت رجال البوليس من وكيل النيابة نفسه إلى كاتب التحقيق إلى المأمور بجمالها الفطرى الريفى.

أمر النائب بحضور هذه البنت ولمّا جاءت سألها: ألم يخطبها خاطب؟ فكان الجواب: بلى ولكن زوج أختها قمر الدّولة علوان، وهو مقام وليها تردد فى القبول.

جاءت إشارة تليفونّية من المستشفى الأميرى أن المصاب قد أفاق من غيبوبته وذهب وكيل النائب إلى المستشفى للاستجواب عن قمر الدّولة المصاب ولمّا سأله: من ضربک؟ قال بعد جهد ومشقّة كلمة واحدة:

- ريم، وبعد ذلک لم يتكلم أبداً.

أسرع رجال الّشّرطة إلى منزل ريم، ولكنها هربت مع الشّيخ عصفور وبعد أن يفتشّوا كثيرا، وجدوا الشيخ عصفور عند باب المسشفى الأميرى ولكن دون ريم، وهو يقول لم يرها لحدّ الآن.

تَمَّ إرسالُ بلاغ مجهول إلى النّائب العمومىّ فى القاهرة بأنّ الحرمة زوجة قمر الدّولة علوان المضروب كانت قد ماتت من سنتين مخنوقة، وتستر عليها حلاق الصّحة من أجل

الرّشوة وأجرى دفنها بدون علم الحكومة.

فى هذا الخطاب وقائع تستدعى التحقيق ولابد من فتح المقبرة واستخراج جثّة زوجة المصاب قمر الدولة وعرضها على الطبيب الشرعى بأنّها ماتت مخنوقة أم لا؟ فقام وكيل النائب بما يلزم من إجراءات لفتح المقبرة.

وعرفوا بعد فحص الجثة بأن العظم اللامى فى العنق مكسورة، وهو الدليل الناطق على حدوث الجريمة. وهذه الكلمة كافية لتحديد الأمر بأنّ ما جاء فى البلاغ المجهول حقيقى، والوصول إلى معرفة سرّ هذه القضّية الجديدة هو مفتاح القضية الأولى دون ريب.

ولكن كيف يعثر على صاحب الخطاب؟

أسرعوا إلى القاضى الشّرعى لعله هو نفسه مرّ بخط البلاغ المجهول لأنّ الوكيل يعتقد أنّ صاحب الخطاب أزهرىّ، فليكن البحث فى دائرة المحكمة الشرعية ولكن لا فائدة فى هذا الأمر.

أمّا الطريق الوحيد فهو البحث عن الخاطب الذى كان قد تقدّم لبنت ريم، وأمروا بالاتيان بأحد الجيران لعله يعرف الخاطب، فحضرت امرأة تدّعى أنها تعرف الخاطب واسمه حسين، وأحضر كل من كان اسمه حسينا فى الريف وأوقفوا فى صف طويل ودخلت المرأة إلا أنها لاتعرف بينهم الخاطب وهذا الطريق أيضاً دون أى فائدة فى كشف الأمر.

جاءت بعد مدة إخطار من المستشفى الأميرى بوفاة قمرالدّولة علوان وبعدها وجدوا جثة ريم فى الرياح ميتة بسب الغرق وأغلقت هذه القضية ولم يعرف الفاعل أبدا.

أشار توفيق الحكيم فى هذه الرواية بأنّ نفوس الناس ليست مهمّة عند أسياد الكبار وهو يقول: «كيف يراد منّا أن نعرف متهّماً فى قضية غامضة كهذه القضية، وكلهم من المأمور والعمدة والبوليس ملبوخون من الرّأس حتى القدم فى تزييف الانتخابات.

ولو أنّ لدنيا بوليس سرى، على النظام الحديث وقاضى التّحقيق، ينقطع لقضايا الجنايات كما هو الحال فى أوروبا والعالم المتحضر إنهم هناك ينظرون إلى أرواح الناس

بعين الجد أمّا هنا في الريف فليس كذلك، وانتهى هذه القضية بذلك الإجراء: «تحفظ القضية لعدم معرفة القاتل ويكتب للمركز باستمرار البحث والتحرى.»

وأخيراً يجدر أن نذكر فى هذا المجال أهداف الكاتب من كتابة هذه الرواية وهى بيان الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافيه والاجتماعية فى مصر، ولاسيّما فى الأرياف وأيضاً إيضاح القراء بما يجرى على النظام الإدارى فى بلاد الريف وهذه الفكرة مأخوذة من الأدب الغربى الذى يميل الكتاب إليه.

بيئة الرواية

البيئة هى المكان أو الزمان الذى تجرى فيه أحداث القصص... فاختيار المكان لحوادث القصة اختيارا مناسبا يقرّب القصة من الواقعية تصديقا. (ميرصادقى، ۱۳۷۷ش: ۱۹۲)

المكان

أمّا المكان الذى يدور فيه الأحداث والشخصيات فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، فهى ناحية من بلاد الوجه القبلى فى مصر والأمكنة التى موجودة فيها هى:

۱. المحكمة القضائية ۲. دارالنيابة ۳. دارالمركز ۴. المستشفى الأميرى ۵. المحكمة الشرعية ۶. محطة السكة الحديدية ۷. النادى.

وتكون فى أطراف هذه الأرياف مزارع القصب والفلاحون مشغولون بالزراعة. وتقوم الأسواق الأسبوعية فى الأرياف كسوق الخميس ووسوق السبت وقد وصف الكاتب البيئة هكذا:

«إنّه الآن لايكاد يرى غير مبان قليلة أكثرها متهدم، وغير هذه الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة، يأوى إليها الفلاحون، إنها فى لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماء وفضلات من البهائم وفى تكدسها وتجمعها كفوراً وغربا مبعثرة على بسيط المزارع، لكنها هى نفسها قطعان من الماشية مرسلة فى الغيطان.هى كل ما تقع العين

عليه فى هذه البقاع، ويزيد على كربه هذا السكون الذى يهبط على البلدة منذ الغروب.» (توفيق حكيم، ١٩٨٨م: ٦٠)

هذا تصوير من الناحية الخارجية التى رسمها الكاتب وأما إذا أردنا أن نرسم من الناحية الداخلية بيئة الرواية، فإنها هى أنّ الوجه القبلى فى مصر مملوء بالأجرام والجنايات: «إحصائية صدرت فى أروبا أو أمريكا (لست أذكر على التحقيق)، غرضها بيان الإجرام فى العالم: ورد فيها أن شيكاغو أكثر بلاد الأرض فى عدد جرائمها وتليها مباشرة أبنوب وبعدهما، بقية مدن العالم الشهيرة.

وقدحسبت وقتئذ أن أبنوب هذه مدينة فى أمريكا، لولا ملحوظة فى هامش الإحصائية ذكرت أنها من بلاد الوجه القبلى بالقطر المصرى.» (توفيق حكيم، ١٩٨٨م: ٦٠)

شئ جميل، إن هذه البلدة الصغيرة لها هذا المقام الكبير بين مدن العالم الشهيرة، وإن كان هذا المقام فى عالم الجنايات والأجرام. فى الواقع شيكاغو وأبنوب قطبا الغريزة السفلى فى العالم.

والجدير بالذكر أن الإجرام التى حدثت فى هذه البلاد هى إجرام البداوة وليست إجرام الحضارة. ويؤكد الكتاب على هذا الموضوع فى إحدى نجاواه الداخلية: «يخيل إلى أن الشكاوى لاتنزل على رأسى كالوابل أيام الأسواق؛ كأن الفلاح إنما يخرج إلى السوق من كل أسبوع يبيع كيلة ذرة ليشترى قليلاً من السكر والشاى ويملأ زجاجة السيرج، ويستكتب أحد الكتبة العمومية بلاغا أو عريضة ضد مأذون الناحية أو العمدة أو وكيل شيخ الخفر... ولعل هذا أصبح بنداً ثابتاً فى ميزانيته كل خارج إلى السوق من هولاء الفلاحين.» (المصدرالسابق: ١٨٦)

وإليک بعض المخالفات والجنح يذكر الكاتب خلال هذه الرواية:

- عدم تسجيل الكلب فى الميعاد القانونى.
- غسل الملابس فى الترعة.
- ذبح الخروف خارج السلخانة.

- عدم تقديم ابن للتعطيم.
- إحراز بندقية بدون رخصة.
- تعضيض إصبع شيخ حسن عمارة.
- ضرب الحرمة.
- شجار بالهروات بين أهل الزوج والزوجة.

إنما هی کثرة هذه الإجرام والجنايات توثر فی إزدحام المحاكم القضائية كما يصف وكيل النيابة: «وقد ملأوا المقاعد والدكک وفاض فيضهم على الأرض والممرات، فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية، يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضی، وهو ينطق الحكم كأنه راع فی يديه عصا.» (نفس المصدر: ٣٢)

نعم وهذا الإزدحام فی المحاكم والمراكز تؤدی إلى عدم تصرف دقيق فی الشكاوی والمخالفات لأنّ القضاة ووكلاء النيابة لايستطيعون التصرف فی كثير من القضايا لعدم الوقت المكفی وكثرة أعمالهم: «يظهر أن الحضور فی جلسات المحاكم وضبط قضايا التلبس فی النهار وقيد وارد الجنح والمخالفات فی المساء والانتقال لتحقيق وقائع الجنايات بالليل، كل هذا لايكفی وكيل النيابة فی الأرياف، فهو مازال يجد وقتاً يتنفس فيه، فلتسد عليه إذن مسالک الهواء بأكوام الأوراق التافهة الآتية من المركز باسم الشكاوی والعوارض والأحوال.» (نفس المصدر: ١٧٨)

لاتوجد فی هذه البلاد أمكنة ينفق الناس أوقاتهم أيام العطلة غير ناد وإنه اسم يطلق على حجرة فی منزل عتيق وتسمی له كلوب، وهذا الكلوب هو وحده الشئ الجدير بالاحترام، وأهله رجال المركز والإدارة وطبيب المستشفی وبعض الأعيان والموظفين ويلعبون فيه الطاولة، ولايشتغلون هناک إلا باغتياب الناس. هذا ما ذكرنا هو فی الحقيقة من المكان الذی يدور فيه الأحداث والشخصيات فی روايته يوميات نائب فی الأرياف.

الزمان

وأما الزمان، فهو يبدأ وينتهی خلال اثنی عشر يوما من شهر أكتوبر: فی حين أن

رجال البوليس والموظفين والعمد ومأمور المركز ملبوخون من القدم حتى رأسهم فى تزييف الانتخابات البرلمانية فى مصر وأيضاً آخر السنة القضائية عند القضاة ووكلاء النيابة، وهناك مسألة حرية بالذكر وهى: ليس للزمن فى هذه الرواية حدود وثغور معينة لأنّ توفيق الحكيم، كتب هذه الرواية فى اثنى عشر يوما، كأنّها تشير إلى شهور السنة ولعل هذه المسألة على أن الرواية ليس زمنها فى هذه الأيام المحدودة فقط بل زمنها الممتد تاريخياً، وكما نشاهد وضع فى صدر كل يوم علامة (...) ولعّل هذه العلامة ترمز إلى عدم التحديد والتعيين للزمن فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، وربما إنها ترتبط بحياة الناس فى كل الدهر.

«إذ بعد أسبوع تبدأ السنة القضائية الجديدة؛ ومعنى هذا أنه لاينبغى أن تبقى عندى قضية واحدة لم يتم التصرف فيها من العام المنصرم ومعنى هذا أيضاً أنه يجب أن أحبس نفسى طول هذا الأسبوع التى فاضت بها خزائنى.» (المصدر السابق: ١٧٧)

على كل حال، إذا نريد أن نصف هذه البيئة ملخصاً نستطيع أن نقول هذا: الوجه القبلى بمصر؛ الأرياف مملوءة بالإجرام والجنح والجنايات والمخالفات والمحاكم القضائية مزدحمة جداً، والرؤساء وذوو المقدرة السياسية يظلمون الناس ومرؤسيهم. والفلاحون وعوام الناس يعيشون فى ضنک ومشقة، والجهل والفقر مسيطران على البلاد والأجهزة الرئيسية متورطة فى تزييف الانتخابات وفى هذه البيئة تحركت أحداث الرواية وشخصياتها.

الشخصيات

«الشخصيات القصصية هى التى تحمل الحدث القصصى وتطوّرها من بدايته إلى وسطه أو حبكته حيث الأزمة، فالنهاية حيث تنحل عقدة القصة ويشبع القارئ فضوله.»
(جمع من المؤلفين، لاتا: ٣٦٨)

وتدرس شخصيات القصة من زوايا مختلفة. فهى تنقسم إلى أقسام منها: الأصلية والفرعية، الملتزمة بالقيم وغير الملتزمة بها، الديناميكيّة وغير الديناميكية، الوضعية

والتقليدية، التمثيلية أو النوعية، البسيطة والمعقدة، الثابتة والموسّعة، وما إلى ذلك. (ميرصادقى، ۱۳۸۵ش: ۸۳-۱۱۴)

كم عدد الشخصيات فى رواية يوميات نائب فى الأرياف؟

فى الرواية أكثر من عشر شخصيات وردت أسماؤها فيها أهمها:

۱. وكيل النيابة

۲. درويش عصفور أو الشيخ عصفور

۳. ريم

۴. مأمور المركز

۵. مساعد النيابة

۶. قمر الدولة علوان

هؤلاء كلهم الشخصيات الرئيسية فى هذه الرواية، وكل الأحداث تدور حولهم ولكل منهم دور خاص فى الرواية.

وقد رسم الكاتب شخصيات روائية بطريقة تمثيلية فى كثير من الأحيان؛ أى إنه قد رسم الشخصيات من الناحية الداخليّة ولا الخارجية. وفى الواقع إن الكاتب قد رسم ملامح شخصياته بتصوير ردات أفعالها تجاه الأحداث معتمداً على الحوار، والنجوى الداخلية تارة والوصف تارة أخرى.

وكما ذكرنا فى تمهيد الرواية، كل ما حدث فى الرواية وأيضا الشخصيات ودورهم وما سرد الكاتب، من أرض الواقع والحقيقة لأنه كان فى الواقع وكيل النائب فى إحدى الأرياف بمدينة طنطا، وأنه كتب واقع حياته فى هذه المدينة وأريافها. ونشير إلى بعض الشخصيات فى الرواية فيما يلى:

وكيل النيابة

بطل الرواية هو وكيل النيابة وإنه من الشخصيات الأساسية والمحورية لهذه الرواية وتدور الأحداث والشخصيات الأخرى حوله كثيراً. هو رجل يعمل كوكيل نائب فى

وزارة الحقانية وأرسل إلى إحدى الأرياف وإنه قد كتب ما حدث له خلال اثنى عشر يوماً فى الريف. ودوره هام فى اتصال الأحداث بعضهم ببعض هو نائب مفكر، بارع، ذوملاحظة، رقيق الإحساس ودقيق العمل ومن أصحاب الهمم خصوصاً فى الشكاوى الإدارية وسرعة التصرف فيها، كما يشير نفسه إلى هذا الموضوع قائلاً:

«أنا أقرأ الشكوى من آخرها لا من أولها وهذا صحيح، فأنا لست مجنونا حتى أقرأ الأوراق من أولها كما يقرأ الناس والعقلاء وأنا عادة أنظر فى الحال إلى السطر الأخير ففيه لب الموضوع.» (توفيق الحكيم، ١٩٨٨م: ١٨٣)

ما كان يحب أن يذهب إلى النادى، كرجال المركز والمأمور وهذا الأمر، ما كان سببه كثرة أعماله بل هو يعتقد أن شأن النيابة أجل من الذهاب إلى الملاهى كما يقول:

«لقد قلت لمساعدى إنى شخصيا أفضّل أن يكون عضو النيابة بعيداً عن كل هذه إذا كان يريد أن يبجّله الجميع.» (المصدر السابق: ٦١)

إن شخصية وكيل النيابة ممزوجة بالعاطفة والخيال والتفكر، وهو يعتقد أن الجمال مقترن بالفضيلة. والجدير بالذكر، أن شخصيته ثابتة فى الرواية ولاتتغير من البدء حتى النهاية.

ومن المستحسن أن نتكلم فى هذا المجال عن العلاقات فيما بين شخصية النائب وبين الشخصيات الأصلية فى الرواية، ولاسيما؛ درويش عصفور وريم.

ما هى العلاقة بين وكيل النيابة ودرويش عصفور فى الرواية؟

قد يرى وكيل النيابة فى بداية الأمر أن درويش عصفور هو مجنون فقط ولايعتمد على كلامه وإشاراته وأشعاره، ولكن كلما يمضى الرواية إلى الأمام يفهم الوكيل أن درويش هو مفتاح لحل هذه القضية الغامضة ويحاول بأشتات الطرق أن يطلب المساعدة منه ولكن لم يساعد.

ما هى العلاقة بين وكيل النيابة وريم فى الرواية؟

إن وكيل النيابة يؤكد على أن التحقيق طاب وحلا عندما دخلت ريم فى القصة: «وأنعشنى قليلاً مرأى الفتاة كما ينتعش العشب الذابل بقطرات الندى.» (المصدر نفسه:

۴۴)

هذا الأمر أولاً بسبب جمالها وثانياً أنها هى سر القضية: «ولم يكن فى عقلى وقتئذ غير صورة الفتاة فى إطارها الأسود وسرها الذى لم أنفذ إليه بعد.»

وفى الواقع إن ريم شرّدت خاطر الوكيل وحتى فى عالم الخيال هو يفتكر إلى هذه البنية الرقيقة: «قمت عطشان فشربت جرعة من قلة الفخار بالنافذة وتذكرت الفتاة تخيلتها فى بيت صاحبنا، فنفر من رأسى النوم.» (المصدر نفسه: ۲۱)

نحن لاندرى وربّما بينهم علاقة عاطفية وغرامية. يبدو أن فى هذه الرواية مجهولات كثيرة لم تحلّ حتى فى نهاية الرواية وهذا الأمر أيضا واحد من تلك المجهولات: «ولم يمض قليل حتى كنت فى حجرتى جالسا إلى مكتبى أطيل النظر إلى الباب، نافذ البصر منتظر قدوم الفتاة كأنه موعد اللقاء.» (المصدر نفسه: ۸۱)

وحينما أخبر وكيل النيابة بأن الفتاة قد ماتت بسبب الغرق فى الترعة، حزن كثيراً: إليک قول الكاتب بعد وفاة ريم:

«وأطرقت قليلاً فى سوء حظنا لا من حيث العمل، ولا لأنّ ريم مفتاح من مفاتيح القضية؛ بل لأنها كانت صورة بديعية هزت نفوسنا جميعاً، عاقلنا ومجنوننا ومخلوقاً حلواً، منحنا أويقات حلوة ولحظات مشرقة ونسيماً عليلاً هب على صحراء حياتنا العاطفية المجدية فى هذا الريف القفر.» (المصدر السابق: ۱۶۵)

درويش عصفور

درويش عصفور أو شيخ عصفور هو من الشخصيات المحورية فى رواية يوميات، وفى الواقع إنه شخصية معقدة كما يسرد الكاتب: «إنه الرجل العجيب الذى يهيم على وجهه بالليل والنهار، لايعرف النوم، يغنى عين الأغنية ويلفظ كلمات ويلقى بتنبئوات، يصغى إليه الناس.» (المصدر نفسه: ۸)

هو يعرف كل رجال الحفظ، وقام معهم إلى المهمة مرات كثيرة ويساعدهم كثيراً، فى الحقيقة إنه من أسرة البوليس:

«ذلک الرجل الذى لايفرحه شئ مثل خروجه إلى الحوادث مع النيابة والبوليس؛

فهو يسمع عن بعد بوق البوكس فورد ويتبعه أينما ذهب كالكلب الذى يتبع سيده إلى الصيد...» (المصدر نفسه: ۹)

يبدو أن درويش عصفور يعرف أسرار القضية التى يبحث عنها النيابة ورجال البوليس، وأنه يرشدهم بالأغنية عندما يقرأ عليهم، ولكنهم لايهتمون بهذه الأغنية وهم يرون أن الشيخ عصفور هو مجنون ولايعتمدون عليه: «هذا الشيخ الأخضر من فصيلة الببغاء ولا شک، يردد الألفاظ والأغانى دون أن يعنى بها شيئاً من الأشياء.» (المصدر نفسه:۲۰)

هناک مسألة وهى العلاقة بين درويش عصفور وريم، ولعّل الشيخ عصفور لديه نوع من التعصب مقرونا بالتحبب بالنسبة إلى ريم، ونحن نلتفت ذلک من حركاته وأعماله خلال الرواية. «حتى درويش عصفور، وقد زحف خلفى، ودلف إلى الحجرة وظهر فى عينه القلق...» (المصدر نفسه: ۴۵)

والعجيب هو أن الشيخ يخطف ريم، وهى تذهب معه راضية. وربّما ذهبت ريم معه إلى المستشفى حتى تسأل عن حال المريض قمر الدولة علوان: «فلقد لمحت تحت الجدار على بعد قصبة من الناس، الشيخ عصفور جالساً إلى الأرض وهو مطرق ينكت التراب بطرف عوده وبجواره الفتاة ريم، وقد أسندت رأسها إلى الحائط تعبا وإعياء، أو كآبة وحزنا...» (المصدر نفسه: ۷۸)

«أما درويش عصفور فقد زحف حتى بلغ إلى موضع قدمى الكاتب وجلس مثل كلب ينظر البنت، وفمه مفتوح انبهارا بجمالها.» (المصدر نفسه: ۱۴)

وقد تكون العلاقة بين درويش عصفور وريم فى الرواية، لأنه غضب حينما سمع اقتراح حضرة المامور بأن تنام ريم فى بيته لتكميل التحقيقات حول قضية قمر الدولة:

المسألة الهامة ألتى حريّ بنا أن نذكر هى أن فى كل الرواية أينما يتكلم الكاتب عن درويش عصفور ذكر معه عوده الأخضر ولكن فى نهاية الرواية وقتئذ سمعوا خبر وفاة ريم، ووصفه الكاتب دون عوده:

«فإذا بنا نرى الشيخ عصفور يجرى فى الطريق عارى الرأس بدون عوده الأخضر، الصبية والغلمان وجمع من الأهالى خلفه وهو يصيح كالمجنون...» (المصدر السابق:۱۷۴)

لعل بين الشيخ عصفور وعوده الأخضر وأيضا حياة ريم، علاقة معنوية وهذه أيضا مسألة مجهولة أخرى لم يتكشف سره فى نهاية الأمر وها هو السؤال من جانب وكيل النيابه وإجابة الشيخ:

«ريم يا سيدنا الشيخ... نفسک ويانا فى مسألة البنت ريم، فهز الرجل رأسه؛ ولوح بعوده وقال متمرنماً:

ايــش راح ينوبــک مــن الشــيکان ويفيــدک
ليــه مــا حکمتــش على طيرک وهو فى ايدک...»

(المصدر نفسه: ۱۵۸)

وفى الأخير، إن الشيخ عصفور رجل ذكى ذو إحساس وعالم بما يجرى حوله ودوره هامّ فى الرواية ولاشک أنه يعلم کل أسرار القضية، أو على الأقل قد اطلع على سر الفتاة ويلمح بإشاراته وأشعاره، ولكن لايهتمون به ولكلامه وهذا الأمر يؤدى فى النهاية إلى أنهم لم يعرفوا ولن يعرفوا سر هذه القضية الغامضة وسوف تبقى مجهولة إلى الأبد.

ريم:

ما ملامح شخصية ريم فى روايته يوميات نائب فى الأرياف؟

ريم بنت فى السادسة عشرة من عمرها، شديدة الجمال كأنها دمية شبه الكاتب وجهها الأبيض بالعاج فى وسط أبنوس لباسها أسود: «لم ترعينى، منذ وجودى فى الريف، أجمل منها وجهاً ولا أرشق منها قدا...» (المصدر نفسه: ۲۱)

إن الكاتب يصف جمالها إلى حد، حينما يريد الدخول على الرجال فى دار العمدة وهم جالسون هنا للاستجواب عنها حول حادثه إصابة قمر الدولة علوان، فما إن رآها النائب حتى ارتج عليه فى التحقيق لأول مرة، وعندما رآها كاتب التحقيق سعيد أفندى حملق إليها ولم يعد ألمس ورقته، أما مساعد النيابة فقد أفاق من نومه ونشط وأخذ يرمق الصبية بعينيه الواسعتين والمأمور أيضا كباقى الناظرين.

إنها من أهل المضروب (قمر الدوله علوان) وهى أخت امرأته المرحومة التى ماتت قبل سنتين. وقمر الدولة فى مقام وليها. ولكن قمر الدولة بعد أن أطلق عليه عيار نارى

وتم انتقاله إلى المستشفى، أفاق من غيبوبته ولما سئل عن الضارب فاه بكلمة واحدة ريم.

ولكن كيف يمكن أن يرتكب هذا الجمال جريمة؟ أهى مجرمة؟ يعتقد الكاتب أن الجمال مقترن بالفضيلة:

«ولكن ما بال الفتاة صرفت وذهلت إذ علمت بالجناية أول مرة؟ أهو تصنع وتمثيل؟ لقد خلعت آهتها قلبى خلعا فى تلك الليلة...» (المصدر السابق: ٧٧)

ويؤكد الكاتب فى مكان آخر:

«فإن كان مكر مثل هذه البنية الرقيقة، يجوز على أمثالنا فأحرى بنا أن توضع أمامنا مرابط البقر، لا أن توضع أمامنا نفوس الناس نستطلع مجاهلها ونستكشف أسرارها.» (المصدر نفسه: ٧٨)

يقول الكاتب إن ريم ذهبت مع الشيخ عصفور إلى المستشفى لتسأل عن حال المريض قمر الدولة، وأنها أخذت من الشيخ الأخضر دليلاً ومعيناً، ولاتهرب معه.

يبدو أن شخصية هذه المرأة المعقدة كشخصية الشيخ غامضة، ولكن دورها فى الرواية هامة جدا، وكل الأحداث تدور حولها وأنها فى النهاية ماتت مغروقة، كما أن أخته ماتت مخنوقة، ولم نعرف بعد قراءة الرواية سرها والأسرار الأخرى الموجودة فى هذه الرواية الغامضة.

مأمور المركز

مأمور المركز من الشخصيات المعارضة فى رواية يوميات إنه ذومقدرة سياسية ورئيس رجال البوليس، وشغله الشاغل الاختلاف إلى النادى مع رجال الإدارة وهناك يلعب الطاولة: «فسألت عن المأمور... فقالوا: إنهم لم يروه وإنهم يعجبون لغيابه عن النادى حتى هذه الساعة...»

والمأمور أثناء التحقيق عن القضية المذكورة تعجبه ريم واقترح لمواصلة التحقيق عن القضية بأن تنام فى بيته كما ورد فى الرواية: «هنا صاح المأموركمن وجد الحل السعيد

الموفق: المسألة بسيطة... البنت تنام في بيتي للصبح...»

والأمر نهاية يكون كذلك ولكن عندما غادرت ريم بيته غداً، لم تعد ولم يرها أحد حتى وجدت جثتها في الترعة. لم يكن دور المأمور واسعاً في الرواية، إنه شخصية معارضة للقصة ومعارضته مع وكيل النيابة بطل الرواية، ورجال العدل، وكان دوره ثانوياً ولكن ساعد في بعض المراحل على تطوير الأحداث.

مساعد النيابة

إنه رجل شاب رقيق الهاشية، حديث العهد بالعمل، ومن الشخصيات المساعدة لهذه الرواية، إنه قدأوصى إلى وكيل النيابة أن يصطحبه في الوقايع ليكتسب النجدة والمران. إنّه شاب ذكي ولديه قوة الملاحظة وهو على قسط وافر من الذكاء كما قال الكاتب: «فأطرق قليلا ثمّ رفع رأسه وأخبرني، إنه لاحظ أمرا استوقف تفكيره في جلسة الجنايات، اولئك لمستشارين ينطقون بادئ بدء الحكم ثم ينصرفون بعد ذلك إلى كتاب الأسباب والمنطق الذي يتصور هو أن يكون الأمر على العكس، ملاحظة قيمة...» (توفيق الحكيم، ١٩٨٨م: ١٤٣) على كل حال كان للمساعد دور ثانوي في رواية يوميات نائب في الأرياف.

قمر الدولة علوان

إنه فلاح ريفي، قارب الأربعين، وسيم، قسيم، ذوشارب لونه يميل إلى الصفرة، وعندما اجتاز جسر الترعة أطلق عليه عيار ناري وتمّ نقله إلى المستشفى وبعد مدة مات بسبب جراحاته العميقة وليس له دور خاص في الرواية. ولكن أهميته لدينا هو أن الأحداث تبدأ، بإصابته فقط وفي الواقع هو من الشخصيات الهامشية في الرواية.

وأخيرا هناك شخصيات لايمثلون دورا جديرا بالذكر في روايتنا ونحن نكتفي بذكر أسمائهم فقط:

١. المحضر (قزمان الأفندي) ٢. رئيس القلم الجنائي (عبد المقصود الأفندي) ٣.

كاتب التحقيق (سعيد الأفندي) ۴. فراش المحكمة (الحاج خميس) ۵. ملاحظ النقطة ۶. الباشجاويش عبد النبي ۷. معاون المركز ۸. مدير المركز ۹. القاضي المسرع ۱۰. القاضي الموسوس.

وأيضاً هناك شخصيات يذكر الكاتب انتماءهم المهني دون أسماءهم كرجال البوليس ورجال العدل و...

الحدث

هو حدث واحد أو جملة أحداث متشابكة مترابطة يسوقها الكاتب بفنية عالية وصولاً بها إلى هدفه أو إلى فكرته التي يريد أن يضعها فيعرفها القارئ. (جمع من المؤلفين، لاتا، ج ۲: ۳۶۵)

في هذه الرواية أحداث كثيرة ولكن في البداية نحن نقوم بذكر الأحداث الرئيسية التي لها دور واسع في هذه الرواية، وفي النهاية سنتكلم عن الأحداث الأخرى الثانوية التي ليس لها دور خاص في الرواية.

الأحداث الرئيسية في رواية يوميات نائب في الأرياف:

أ: إطلاق عيار ناري على قمر الدولة علوان

أما الحادثة الأصلية فهي إطلاق النار على قمر الدولة علوان في إحدى مزارع قصب:

«الليلة؛ الساعة ۸ مساء، بينما كان المدعو قمر الدولة علوان ماشياً على الجسر بالقرب من دايرة الناحية أطلق عليه عيار ناري من مزرعة قصب والفاعل المجهول وبسؤال المصاب لم يعط منطقاً وحالته سيئة.» (المصدر السابق: ۶)

ب: إختفاء ريم من يد رجال البوليس

ريم هي أخت قمر الدولة المرحومة، وجيء بها إلى دار النيابة للاستجواب عنها حول الحادثة وهي تنام في بيت مأمور المركز، لاستكمال مراحل التحقيق ولكنها هربت مع

الشيخ عصفور واختفت من يد رجال البوليس، وهنا بدأت أزمة الرواية لأنها هى الشاهدة الوحيدة لهذه القضية الغامضة.

ج: إرسال بلاغ مجهول من النائب العمومى

هى أن زوجة المصاب قمر الدولة، ماتت مخنوقة قبل سنتين وتستر عليها حلاق الصحة من أجل الرشوة وأجرى دفنها بدون علم الحكومة وبعد فحص جثة زوجة قمر الدولة علوان، ينكشف الأمر بأن ما جاء فى البلاغ حقيقى ودليله الناطق على حدوث الجريمة أن العظم اللامى فى العنق مكسورة، وهنا تشتد أزمة الرواية وتصل إلى نهايتها لأن القضية كلما تمضى إلى الأمام تزداد مجهولاتها.

د: وفاة قمر الدولة علوان

وبعد فترة قليلة جاءت إشارة من المستشفى الأميرى بوفاة قمر الدولة علوان دون أن يتكلم أبداً ولايعرف منه أسرار القضية.

هـ: وفاة ريم

وأخيرا جاءت بعد أيام إشارة تليفونية إلى دار النيابة بوفاة ريم فى الرياح القبلى فى البلد. ولن تحلل هذه القضية الغامضة إلى الأبد، وكتبت على قضية قمر الدولة علوان، تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل.

هذه الأحداث التى ذكرناها، لها دور واسع فى الرواية ولكن هناك بعض الأحداث الثانوية التى نذكرها باختصار للاطلاع فحسب.

الأحداث الثانوية فى رواية يوميات نائب فى الأرياف

أ: حادثة عضة عجوز على إصبع شيخ حسن عمارة... وهى جدال بين أهل الزوج والزوجة فى دفع المهر.

ب: حادثة شجار بالهروات وقع بين والد ست ابوها، وبين أهل الزوج السيد حريشة، فلقد تمّ الزواج بينهم آخر الأمر.

ج: حادثة سقوط كيس كبير بمختلف الملابس والأحذية من السيارة التى تجتاز على

جسر الترعة فى الريف.

د: وقوع حادثة التسمم فى دائرة المركز، فهى امرأة تناولت من مطلقها فطيرة، فظهرت عليها الإعراض وهى تتهمه بتسميمها للتخلص من النفقه الشرعية.

هـ: حادثة سرقة وابورغازى بناره أمام حانوت فى القرية.

و: حادثة شجار بين القاضى الشرعى والأجزجى.

ز: الحوادث التى ترتبط بإعطاء الأصوات والانتخابات فى الأرياف.

وأخيراً نذكر موضوعا، وهو أن كل الحوادث التى شرحنا فى هذا المقال حقيقى، لأنها مستمدة من واقع حياة الكاتب وأيضاً كل هذه الرواية حقيقية لأنها يوميات الكاتب الفنان توفيق الحكيم.

الحوار

يعد الحوار من أهم عناصر الفن القصصى، وفى الواقع إن الرواية التى ليس فيها الحوار لاتعد رواية، لأنها واقع حياة الناس ولايمكن أن نتكلم عن حياة الناس ووقائعهم دون الإشاره إلى المحاورات التى تجرى بينهم. ولا شك أن الكاتب لايستطيع أن يكتب رواية كاملة وجيدة دون استخدام الحوار فيها لأنه من العناصر الرئيسة فى كتابة القصة.

وإذا دققنا فى هذه الرواية نرى أن للحوار دوراً واسعاً، وهنا نذكر بعض المحاورات الموجودة فى هذه الرواية كنماذج فنية دلالة على التزام الكاتب بهذا الأسلوب ولكى يبيّن لنا مكانة هذا العمل القصصى فى رواية يوميات:

«يا قمر الدولة... من ضربک؟

فلم يجب... فأعدت السوال ففتح شفتيه ولم يقل شيئا... فألححت عليه فبذل جهداً ظاهراً وقال كلمة واحدة:

- ريم!

فدهشت قليلاً والتفتّ يمنة ويسرة، فوجهت المأمور وسكرتير التحقيق شأنها شأنى فى الاهتمام بالأمر، والعجب له فنظرت فى وجه المصاب وقلت:

- وضح غرضک یا قمر!

فلم يجب.

- قصدک أن ريم هی نفسها؟...

فلم يبد حراکا...

- يا قمر، يا علوان، تکلم... لا بد أنک تتکلم... کلمة واحدة الضارب!... من الضارب؟...

ولكننا نطلب المستحيل... فقد أغمض عينيه، وقد تفصد جبينه عرقاً، فجذبنی الحكيم باشی من يدی بعيداً وقال:

- كفاية!...

فنظرت إلی المأمور يأسا:

- كفاية؟!...

وهل ظفرنا نحن بشیء؟... لقد كان موقفنا عند دخولنا أوضح منه الآن... إنها كلمة لفظها هذا الفم الجاف بعد جهد، ليته لم يلفظها...» (توفيق الحكيم، ١٩٨٨م: ٥٨)

هذا المثال، محاورة بين وكيل النيابة وقمر الدولة علوان المصاب فی المستشفی الأميری، بعد أن أفاق من غيبوبته وبعد سماحة الطبيب للاستجواب عنه، وكما نری فی المثال المذكور بأن الحوار هام جداً فی بناء القصة وحبكتها لأنه يؤدّی إلی تفاقم أزمة الرواية.

ونشاهد فی بعض الأحيان بأن الحوار لايكون له دوْر ظاهریٌ بل يرتبط ارتباطا معنويا بالأحداث والشخصيات، كما نری فی النموذج التالی:

«- بلغک يا حضرة المأمور أن أحد المحضرين ضربوه وحبسوه أثناء تأدية وظيفة؟

- فأجاب من فوره:

- ما عنديش خبر:

- حصل تبليغ للمركز...

- لو كنا حصل كنا ظبطنا لها واقعة، وعملنا قضية.

- بالتاكيد...

أطرقت قليلاً وفكرّ المأمور لحظة ثم قال:

- حد بلغ سعادتک بشی؟

- لو كان حد بلغى كنت فى الحال باشرت التحقيق...

- مؤكد؟

- المسألة يظهر أنها مجرد إشاعة...» (المصدر نفسه: ١٥٧)

وهذا الحوار يجرى بين وكيل النيابة ومأمور المركز، وهما من الشخصيات الأساسية والمعارضة فى الرواية وفى هذا النموذج لم نشاهد ارتباطاً ظاهرياً فى شكل الرواية، ولكنه يرتبط بمضمون الرواية؛ ومر اصطدام العقليتين، المأمور والوكيل.

فى الواقع إن هذا الحوار لايرتبط بأحداث الرواية ولكن يوضح للقارئ، العلاقة ما بين الوكيل والمأمور فى رواية يوميات نائب فى الأرياف.ومن صفات الحوار الناجح من الناحية الفنية هو أن تكون لغته لغة الشخصيات التى يجرى الكاتب الحوار بينهما. وإليک نموذجا قد حاول الكاتب أن يأتى بالألفاظ التى يستخدمها المتحاورون فى محاوراتهم:

«ولم أترک لها مجالاً لثرثرة... فقد انتهرتها:

_ كلمة ورد غطاها يا ولية... من فى الحاضرين الخاطب؟

فدنت من أقرب الفتيان إليها، ونظرت إليه بعينها العمشاء نظرة العرضحالجى الأضبش إلى عريضة يرفعها فى يده حتى تمس أنفه وقالت فى صوت خافت يريد ألايصل إلى مسامعى...

- أنت يا أدلعدى مش اسمک حسين؟

فأدركت فى الحال مبلغ علم المرأة بما انتدبت لأجله وقلت لها فى شدة:

- كل الجدعان اللى قد امک يا وليه اسمهم حسين... قطعية لفظتها المرآة فى صوت الواقع فى حيرة من أمره ثم اتجهت إلى التالى وسألته:

- أنت مين يا جدع أنت؟

فأجابها الرجل في صوت هادئ:

- من امبابة يا ستي!

فقالت على الفور في لهجة الجد:

- دي بلد الحمير يا جدعان... دا كان مرة أدلعدي جزري اشترى منها حمار... .

فلم أتمالک أن صحت:

- اخرجي يا قرشانة يا وحشية يا قليلة الحيا... ضيعت وقتنا نهار بحاله... إخص على دي شهود...» (المصدر السابق: ۱۳۹)

يجرى الحوار السابق بين وكيل النيابة وامرأة تدعى أنها تعرف الخاطب، ونشاهد أن الكاتب قد أتى بنفس الكلمات والألفاظ التى خرجت من فمها باللهجة العامية. ونلاحظ مستوى هذه اللغة، فهى بسيطة وسهلة لمن يقرأها لأن اللهجة العامية فى الحقيقة لغة الناس فى كل مكان.وعلى كل حال دور الحوار هام فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، ويتبادل فيه الكلام بين الأشخاص المختلفين من الفئات المختلفة، فتسير الرواية إلى الأمام أو تحلل الشخصيات.

النجوى أو المونولوج الداخلى

النجوى هى صوت داخليّ، لايسمعه إلا صاحبه ولها دور كبير فى الرواية، وفى الحقيقة إن الكاتب يستطيع أن ينقل الكثير من انفعالات الشخصيات ونياتهم وآمالهم إلى القارئ بوسيلة النجوى الداخلية... ويلزم فى لغة المناجاة كما فى غيرها، الخفة والسهولة والعذوبة.

والمونولوج هو الأداة الأكثر اتساعاً بعد السرد، فكان هو وسيلة الكاتب أن يعود إلى بداية الرواية أو إلى الأحداث التى جرت قبل حلول الأزمة.

«رأيت أن الطريق الوحيد بعد ذلک أن أبحث عن ذلک الخاطب الذى كان قد تقدم البنت ريم... ولكن كيف نستدل عليه ونحن لا نعرف حتى اسمه!... فلنطلب إذن إلى

المركز أن يإتى إلينا بأحد الجيران لعله يعرف الخاطب... وليكن الجار امرأة فإن المرأة بطبعها فضولية ثرثارة... فما من جارة لاتعرف أسماء الخاطبين والمخطوبات فى الحارة ولكن هل أستطيع الآن أكلف المركز بإحضار شاهد أو بالبحث عن مجرم؟» (المصدر السابق: ١٣١)

فى هذه النجاوى نحن نعرف ما سيفعله الكاتب، وتمضى القصة فى مسيرتها إلى الأمام ومن ذلك النوع تصميم وكيل النيابة الذهاب إلى منزل مأمور المركز الذى كانت البنت ريم فى بيته: «فجأة خطر لى أن ارتدى ثيابى وأن أنزل الطريق وأدور حول منزل المأمور... وما هذا الجنون...؟ أنا أفعل ذلک؟ وإذا ضبطنى خفير الدرک؟ إنه قد يعرف شخصى فيعتذر، ولكن سيخبر الناس ويشيع الخبر وتكون فظيعة... ولا مفر إذن من انتظار الصباح وما يأتى به...

على أن الله لطف بى آخر الأمر فأرسل إلى إشارة تليفونية، طالعتها فى الحال، فإذا هى واقعة تافهة مما لانقوم لمثلها...» (المصدر نفسه: ١١٢)

وبالنجاوى أيضاً تتكشف مستوى بعض الشخصيات من حيث عقيدتهم وما لديهم من قوة الملاحظة والتفكر وتفترق النجاوى الداخلية بين الأشخاص فى الرواية متناسباً لعقليتهم ودرجة حضارتهم.وإليک هذه النجوى بلسان وكيل النيابة الذى يبين لنا قوة ملاحظته ومدى تفكره فى الحياة:

«يخيل إلى أن هذه الجثث والعظام قد فقدت لدينا فيها من رموز... فهى لاتعدو فى نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر... إنها أشياء تتداولها أيدينا فى عملنا اليومى... لقد انفصل عنها ذلک الرمز الذى هو كل قوتها... نعم وماذا يبقى من كل تلک الأشياء العظيمة المقدسة التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلک الرمز، أيبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادى مجرد وعظم لايساوى شيئاً ولايعنى شيئاً... ما مصير البشرية وما قيمتها لوذهب عنها الرمز... الرمز هو فى ذاته كائن لا وجود له... هو لاشئ... وهو مع ذلک كل شئ فى حياتنا الآدمية هذا اللاشئ الذى نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملک وسمو نختال به ونمتاز على غيرنا

من المخلوقات... هنا كل الفرق بين الحيوانات العليا والحيوانات الدنيا...» (المصدر نفسه: ١٣١)

أما الموضوع الذى يليق بنا أن نذكره فهو إن كل هذه النجاوى التى موجودة فى الرواية تجرى على لسان وكيل النيابة فقط، لأنه هو الكاتب وبطل الرواية وهو يتكلم فى الرواية كما ذكرنا سابقا بأن هذه الرواية على طريقة المذكرات اليومية التى يحكى الكاتب ما حدث له:

«فكرت ملياً فى أمر ذلك الخطاب من ترى يكون مرسله المجهول؟... الأسلوب ينم عن أن صاحبه أزهرى فسد... هذه الآية القرآنية وهذا التوزيع لايصدران إلا عن هذا الصنف الذى يستقل علمه القليل وجهل الناس المطبق فى الريف، فيعيش على تحرير البلاغات المأجورة وبذر الشقاق بين الأسر والأفراد... ولكن فى هذا الخطاب على أى حال وقائع تسترعى التحقيق... ولو صح ما جاء فيه من أن زوجة قمر الدولة قتلت، لخرجنا من الأمر بجناية تمخضت عن جناية! لا فائدة الآن البحث عن صاحب الخطاب بقدر ما يهمنا التأكد من صحة الاتهام...» (المصدر السابق: ١٠٣)

الوصف

الوصف أداة من أدوات الكاتب فى بناء القصة يصور البيئة التى تجرى فيها الأحداث، ويرسم شكل الشخصية من الخارج، وبه قد يرسم صورة للنفس، نفس الشخصية من الداخل. ما هو الدور الذى أداه الوصف فى رواية يوميات نائب فى الأرياف؟ لا بد من الوصف فى الرواية لأنه من الوسائل التعبيرية الرئيسة ونستطيع أن نستشف هذا الفن القصصى فى روايتنا من زوايا مختلفة نذكرها باختصار:

إن الكاتب قد استفاد من الوصف فى روايته عندئذ يريد أن يقدّم إلينا الشخصيات عن طريق الوصف: «وقد وصفنا الوجه خير وصف؛ هو رجل قارب الأربعين وسيم قسيم، تلك الوسامة الريفية بما فيها من رجولة وصحة وقوة. ولم يفتنا ذكر وشم العصفور المرسوم فى أعلى صدغه ولا لون شاربه الضارب إلى الصفرة والثياب أحصيناها من

الدفية والجلباب الغزلى، وكيس النقود الذى لم يمس إلى السروال البفتة الأبيض ذى التكة الحمراء. نعم لم ننس تكة اللباس ونوع نسيجها، فإن ذكر التفاصيل دليل على الدقة والعناية...» (المصدر نفسه: ١٣)

هذه العبارة وصف لقمر الدولة علوان المصاب من الناحية الخارجية، فى مزارع قصب بعد أن أطلق عليه عيار نارى ووكيل النيابة قد وصفه لتكميل المحضر وصفاً دقيقاً مع ذكر التفاصيل.ونرى فى مكان آخر فى الرواية أن توفيق الحكيم قد استفاد من هذا الفن لتوصيف البيئة خلال الرواية: هنا نذكر نموذجين من هذا والعبارة التالية هى وصف مخزن النيابة من الأماكن الموجودة فى الرواية: «وعرجت مخزن النيابة فى طريقى أفتشه بالمرة، وهو عبارة من حجرة تشبه دكان ألف صنف، فيها من أصناف البنادق والعذارات الريفية والسكاكين والشراشر والمناجل والفووس والبلط والنبابيت والهروات واللبلد والبلغ والجلابيب الملطخة بالدم والطين والصدارى المثقوبة بالرش والبارود، كل عليه رقمه وتاريخ ضبطه ورقم القضية التى ضبط على ذمتها... وعندى أن نظرة واحدة تلقى فى مخزن نيابة أى بلد تدل فى الحال على لون هذا البلد وعقيلة ودرجة حضارته...» (المصدر نفسه: ١٤٦) وإليك فى هذا المجال نموذجاً آخر قديصف الكاتب دار العمدة فى الريف: «وجلسنا فى المنظرة على فرش من قطيفة، ذهب وبرها ولونها، ووضع الكاتب أوراقه على خوان أعرج، تعلوه رخامة مسكورة، ونشر المحضر تحت مصباح كبير له دوى وطنين قد جمع حوله هوام الليل، وصحت أطلب الشهود. فصاح المأمور لصياحى:

- اجمع الشهود يا حضرة المعاون.

وارتمى على مقعد رحب فى ركن الحجرة ارتماءة أدركت معها أن ليس بعدها غير نعاس غطيط، وجلس مساعدى على مقربة منى برمق ما يجرى بعيون فاترة، تنم عن كسل بدأ يداعبها مداعبة النسيم الأوراق...» (المصدر نفسه: ١٤٦)

أما لغة الوصف فى هذه الرواية، فهى لغة سهلة واضحة بذلك تجمع بين السهولة والبساطة بما يناسب الأحداث والشخصيات كما قرأنا فى الأمثلة السابقة الذكر. والنموذج

التالى الذى يصف توفيق الحكيم القلم وصفاً جميلاً حيث يقول: إن القلم لنعمة لأمثالنا ممن كتبت عليهم الوحدة، ولكن القلم كالجواد ينطلق أحيانا من تلقاء نفسه كالطائر المرح، وأحيانا يحزن ويثبت على قدميه ويأبى أن يتقدم، كأن فى طريقه أفعى رافعة الرأس، وهو الساعة يهتز فى يدى ويرقص ولايطبعنى كأن شيئاً يخفيه أو يقصيه عن مروج الأحلام...

المصادر والمراجع

البحراوى، سيد. ١٩٩٦م. *محتوى الشكل فى الرواية العربية*. النصوص المصرية الأولى. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتابة.

جمع من الؤلفين. لاتا. *المفيد فى الأدب العربى*. ج٢. لبنان: دار الملايين.

حقّى، يحيى. ١٩٨٦م. *فجر القصة المصرية*. القاهرة: المنبة الثقافية المصرية العامّة للكتاب.

الحكيم، توفيق. ١٩٨٨م. *يوميّات نائب فى الأرياف*. القاهر: مكتبة مصر.

عبد الغنى، المصطفى. لاتا. *الاتجاه القومى فى الرواية*. بيروت: عالم المعرفة.

ميرصادقى، جمال. ١٣٨٥ش. *عناصر داستان*. الطبعة الخامسة. تهران: سخن.

ميرصادقى،جمال وميمنت. ١٣٧٧ش. *واژه نامه هنر داستانى*. تهران: مهناز.

هيكل، محمد حسن. لاتا. *ثورة الأدب*. مصر: دار المعارف.

يونسى، إبراهيم. ١٣٦٩ش. *هنر داستان نويسى*. تهران: نگاه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ۱۳۹۰ش / آذار ۲۰۱۱م

الخصائص الفنية لشعر ابن نباتة الشاكى

حامد صدقى *
رحمت اله حيدرى منش **

الملخص

يعدّ ابن نباتة المصرى من أشهر شعراء العصر المملوكى، ويمكن القول بأنّه شكا فى شعره من قضايا مختلفة أكثر بالنسبة إلى معاصريه. فتناول فى شعره الشاكى موضوعات مثل الدهر، والموت، والفراق، والفقر، والشيب، والأمراض الشائعة فى بيئته. ولكن المهمّ الذى ترتكز عليه هذه المقالة هو التفات ابن نباتة إلى خصائص فنية قد ساعدته فى بيان شكواه وفى التعبير الأدقّ عن آلامه النفسية.

من أهمّ هذه الخصائص، يمكننا الإشارة إلى استخدام الشاعر للمفردات، والتراكيب، والأساليب، والمعجم الإيقاعى الملائم مع جو الشكوى الحزين.

الكلمات الدليلية: الشكوى، الخصائص الفنّية، المعجم الشعرى، التراكيب، الأسلوب، المعجم الإيقاعى، ابن نباتة.

*. أستاذ بجامعة تربيت معلم فى طهران.
**. خريج جامعة تربيت معلم فى طهران.
sedqi_1324@gmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۲/۱٤هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۲/۲۱هـ. ش

المقدمة

اللغــة الشــعرية وعاء، وإطار محفوف بالدقة، يشــتمل على علاقــات خاصة، تتميز بالترابط القوي ّفي جلب المترادفات، وانتقاء المواد وتوظيفها، ومستوى الكلمات مصحوبة بدلالاتها الوضعية. والعمل الشعري في حقيقته تأليف بين اللّغة باعتبارها أصواتا وصورا وتكليفــا بما تعالج، وتناغما مع نبضة القلــب، بالإضافة إلى كونها في المقام الأوّل فكرا وبالتالي كشفا لأمر لا بد ّمنه. (بدوي، ١٩٤٨م: ٥)

والمادّة الشعرية التي تستند عليها هذه الدراسة، مادّة الشكوى التي شعر بها ابن نباتة، والحمولة التي كان يحشــو بها مضامينه، والخطاب الذي يبثه في ديوانه، مناجيا بالصور الحزينة ومستجيبا لنداءات الذات المُتعَبة.

«إذ كان التعبير الشــعري يجسّــم التجربة النفسية للشــاعر على هيئة معينة تنمّ عن أســلوبه وطريقه في التعامل مع العربية ومتنها، فليــس عليه إلا أن يحقّق مفهوم الصدق الفنيّ، حتّى يمكن للمتذوّق لشــعره أن يشاطره انفعالاته وتخيلاته، وحتّى يتشاركان في الغاية بالمتعة الفنية، ولايشترط في المتذوّق، مادام قد أحس بالشاعر، وتمتّع روحيا، أن يكابد تفهّم الشعر فهما منطقيا أو دقيقا مبرّرا، إذ إنّ طبيعة الشعر الإيهام والإيحاء والرمز، لا الإفصاح والتعيين.إنّه فنّ غامض تُدثّره غمامات وســحب، وإنّما حســب المتذوّق أن يستشعر معانيه وموسيقاه، ويعتصر منه المتعة الروحية.» (دردیری، ١٩٨٣م: ١٧٣)

ولعلّ ما يميز شعرَ الشكوى عند ابن نباتة المصري، هو تلك اللغة التي تتّسم بالجزالة، والفخامة والعبارة التي تمتليء بالدّلالة على ما صنعت من أجله، فتكون في مكانها الذي يشي بالقوة اللفظية. ورغم ما يحز من عنف الشكوى، ومرارة الألم لم يشغل شاعرنا عن اختيار لغته، وانتخاب معجمه، واصطفاء أســاليبه، بحيث لم يثنيه الجو القلق المتوتّر من تأليف لفظه، وبراعة معناه. وهذا يســوقنا إلى دراسة ومراجعة هذا الشعر، ومدى مطابقته لما ذكر، من خلال خصائصه الفنية مثل:

١. المعجم الشعرى

إنّ مـن أعمق ما يميز شـاعرا عن آخر ذلک الإحسـاس اللفظـی، الذی يتّصف به الشـعراء عامة، ويعطى شـعرهم صبغة تميّزه عن الكلام العادى.ونظرية المعجم الشعرى للشـاعر: هی «نوع اللغة المناسبة للشعر والرّخص المسموح بها، ومعجم كاتب أو أديب مجموعة من الألفاظ التى تشـيع فى قلمه ويسـتعملها فى التعبير عن أفكاره، والمعروف أنّ ثروة كلّ كاتب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية، حسب ثقافة كلّ منهما والمناهل التى استقيا منها وسائل الإبانة.» (التونجى، ١٩٩٢م: ٥٥)

«واللّغة الشـعرية تتّسـم بالتواتر المسـتمرّ بين القديم والجديد، والثابت والمتغير من طرائق الألفاظ وقوالب الصياغة. ممّا يضع أمام الشاعر خيارات شتّى من أعراف اللسان، ودلالـة الكلمـة. وهو أمام هذا الحصـاد المعرفى والمذخور اللفظـی تعامل وفق ذائقته وإحساسـه، ويعكس وعيه الشـعرى، وخاصّة أمام العرض الّذى هو بصدده.» (طه بدر، لاتا: ١٣٠)

فقد كان ابن نباتة، على حظّ كبير من الثقافة اللغوية، وعالما بغريبها ومأنوسـها، كما كان متضلعا من الألفاظ المسـتحدثة والتراكيب المولدة التى عرفها أبناء عصره.وتتّسـم ألفاظه بالرقّة والجزالة وحسن السبک، وها هو يقول مصرحا:

كانَـتْ لِلفظـی رِقَـةٌ ضَنَّ الزَّمانُ بما اسْتَحَقّت
فَصَرَفْتُهـا عَـنْ قُدْرَتـی وقَطَعْتُها مِـنْ حَيثُ رَقّت

(ابن نباتة، لاتا: ٣١٦)

«هو إذا معروف ومشـهور بين أبناء عصره بالرقّـة والدقّة، والعذوبة والحلاوة، وهذه النعوت الأربعة هى ما اصطلح على تسميتها بالانسجام النباتى.» (باشا، لاتا: ٤٥٠)

ومعجم ابن نباتة فى شـعره الشاكى، يشى ويفيض بألفاظ التعب والأسف والشكوى، وتدور فيه ألفاظ كثيرة، منها: (البين – الشـكوى – الأسـى – السهاد – البعاد – البكاء – الزمان – الصبابة – الدمع – النأى – الهجر – الشـوق – الشـيب – الفقر – الهموم – الأنكاد – الدهر – الأيام– اللّيالى – الشـجن – اللهف – الجفا – الضنى – الفراق –

الحزن – الآه – الرّدى- الموت – السقام – الجرح – الطّاعون – الزّكام – الجزع.)

هــذه الألفاظ ونظائرهــا تعطى صورة جلية واضحة عن تدفّــق الألم والحزن وعمق الشــكوى، بغض النظر عن ســياقها فى الكلام، فشــعر ابن نباتة طافح بهذه الألفاظ ممّا ترسم للقارىء صورة نفسه الأليمة المكتئبة فى سياق قصائده ومقطوعاته الشاكية، ومنها كلمة اللهف، والتى تعطى معنى التحســر والحزن إثر فقد عزيز أو حبيب للإنسان، وذلك مثل قول الشاعر:

فلهفــى على دنيا العفــاة تنكّرت ولهفــى على ربع الســماحة اقفرا

ولهفى على بيت الســعادة والتقى ولهفى على حى القــراءة والقِرى

(ابن نباتة، لاتا: ٢٢٤)

نــراه يكرّر لفظــة اللهف، أربع مرات وهو يرثى القاضى تــاج الدين ابن الزيات، كما يكرّرها عشــر مرّات فى مطالع أبيات قصيدة يرثى فيها الملك المؤيد. يكثر الشاعر من اســتعمال هذه الكلمة ممّا يبلغ استعماله لها إحدى عشــرة مرّة فى شعره الشاكى، ولعلّ التكرار فى ألفاظ أبرز ظاهرة ميزتها، وليس ذلك يراجع ضعف الأســلوب وإنما هو فى الواقع يرجع إلى نفسية الشاعر المفجوعة.

ويكرّر كلمة صبّ، إلى جانب كلمات مثل الأحباب، البعد، القرب، الدمع، ممّا يصوّر حاله الحزينة إثر فراقه عن الوطن، فيقول:

صَــبٌّ إلــى أحبابه ما سَــلا بِــاللهِ فــى بُعْــدٍ ولاقُــرْبِ

صَــبٌّ عليــهِ الدَّمــعُ هَتّانــهُ فيــا لَــهُ صَــبّ علــى صَبِّ

(المصدرنفسه: ٥٨)

ومن ميزات معجم ابن نباتة الشعرى، اختياره لمفردات ترسم تلك المعاناة التى أرقّت الشاعر، وذلك نراه حيث يصيح شاكيا فقره:

لَقَــدْ أصبَحْتُ ذا عُمْــرٍ عَجْيب أقَضّــى فيــهِ بالأنْكــادِ وَقْتــي

مِــنَ الأولادِ خَمــسٌ، حَولَ أمٍّ فَوا حَرْبــاهُ مِنْ خَمْسٍ وسِــتٍّ

(المصدرنفسه: ٨٠)

«فاســتخدم الشاعر لصيغة أقضّى المشــدّدة، تعطى لنا طبيعة قضاء الشاعر للأوقات وهى طبيعة اضطرارية، فقد كان يقضيها على مضض. وكذلک صيغة الجمع فى بالأنكاد، التــى تظلل أوقاته كلّها باللون الأســود، ثم اســتخدام فوا حرباه، ممّــا يزيد اللون ظلمة وقتامة أكثر.» (أنس، ١٤٣٠ق: ٢٢٣)

ومن روائع اختياره، استخدام لفظ ميت، بدلا من ميت، التى تعنى الموت الفعلى بسبب الفقر. (نفس المصدر: ٢٢٩)

يا صاحبَ السـرِّ وفــى ذكره ... لِلْمِسْــكِ سِـرٌّ غَيــرُ مَكْتــومِ
عَطْفَاً على مِيتٍ مِـنَ الفَقْرِ قَد ... أصبــح فــى حالــة مرحــوم

(ابن نباتة، لاتا: ٤٥٧)

ويتجاوز الشاعر فرديته فيوسع الدائرة؛ رغبة فى الاستشفاء وتخفيفا من الآلام، فنراه يتّكــئ على مفردات الطبيعة ويقيم حوارا معها، ممثلة فى الناعورة، والقضيب، والحمامة. يقول:

وناعورةٍ كانَــتْ قَضِيبَاً فَأصبحتْ ... إلى القَضْبِ شَوقَاً كالحَمامَةِ تَسْجَعُ
شَــكوتُ لَها ضَرَّ الغَرامِ وحالُها ... كَحالــى بُكــاءً أو حنينــاً يرجِعُ

(ابن نباتة، لاتا: ٣١٥)

ومثل ذلک قوله:

شَكوتُ إلى سَـفْحِ النَّقا طولَ نَأيكُمْ ... وسَــفْحُ النَّقــا بَالنّــأيِ مِثْلى مُــرَوَّعُ
ولا بُدَّ مِنْ شَــكوىً إلــى ذِى مُروءةٍ ... يواســيکَ أو يسَــلِّيکَ أو يتَوَجَّــعُ

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

لايكتفى الشــاعر بهذا النوع فى اختيار المفردات، بل يختار مفردته حتّى من خلال نوعية الحروف وجوّها فى إعطاء صورة نفسه الحزينة، فنراه يعتمد على اختيار الأصوات الرخوة أو الاحتكاكية مثل السين، والصاد، وذلک مثل قوله:

ســلام على عهد الصبابــة والصبا ... ســلام بعيد الدار لا غرو إن صبا

(المصدر نفسه: ٤٩)

وأيضا يعتمد على اختيــار الأصوات الانفجارية، مثل الباء، إلى جانب تكراره للفظة الصبّ، ممّا يصوّر حزنه وغضبه النفسى الناتجين عن البعاد، فيقول:

صَــبٌّ إلــى أحبابه ما سَــلا　　　بِــاللهِ فــى بُعْــدٍ ولا قُــرْبِ
صَــبٌّ عليــهِ الدَّمــعُ هَتّانــهُ　　　فيــا لَــهُ صَــبّ علــى صَبِّ

(المصدر نفسه: ٥٨)

فكرّر الشــاعر حرف الباء الانفجارية تســع مرّات، كما كرّر لفظة الصبّ أربع مرات، وليس هذا التكرار إلا لترسيم جو الحزن والغضب.

وهكذا وجدنا ابن نباتة يوائم بين المفردات خدمة لشــعره الشاكى، فاستطاع أن يعبّر خلال هذا الاستخدام، ما يعتمل فى نوازع نفسه وهواجس ألمه تعبيرا حيا صادقا، ويرسم واقع حاله الحزين.

٢. التراكيب

قد عُنى ابن نباتة بخصائص شتّى لتراكيبه فى شعره الشاكى، فإنّه يعتقد بدور التراكيب الهامّة فى السياق الشعرى ولتكميل رسالة الشاعر، يحاول أنْ يختار من التراكيب ما تردّ إلى لغة شعره تلك الحياة الّتى كانت عليها. ومن أهمّ خصائص شعره الشاكى:

٢. ١. الاستفهام:

ومن هذا السياق استطاع الشاعر أن يصوّر حزنه ويعبّر عن همومه، إذ نراه يكثر من الاستفهام، فى شعره الشاكى، وخاصة فى شكوى الفراق، ومن ذلك قوله:

وهَــلْ إلى أرضِ مصرَ زَورةٌ لِشَــجٍ　　　بِســائِلٍ مِنْ دُمُوعِ الشّــوقِ مِلْحاحِ
وهَــلْ أباكِرُ بَحْــرَ النِّيلِ مُنْشَــرِحاً　　　فأشْــرَبَ الحُلْوَ مِنْ أكْــوابِ مَلّاحِ

(المصدر نفسه: ١٠٦)

وأيضا قوله:

أيــنَ سِــهامُ العَيشِ مَقسومةً　　　وأيــنَ فــى الأَلْفاظِ تَسهيمى
وأيــنَ أوطــانُ الغِنــى والهَنــا　　　وأيــنَ إقدامــى وتَقْديمــى

وأيــن لا أين بلی أشــرقت　　　نجوم ســعدی قبل تنجيمی

(المصدر نفسه: ۴۵۵)

ومن استفهاماته بكيف، والتی تعنی دوام الاستفهام، قوله فی شكوی موت زوجته:

وكيف أعانی سَــجْعَةً أو قَرينةً　　　وقد فَقَدْتُ مِنّــی أجَلَّ القَرائِنِ

(المصدر نفسه: ۵۱۶)

۲. ۲. النفی والاستدراک، منها قوله فی شكوی صدود الحبيب:

خَضَبْتُ مَشــيبی بِالدُّموعِ فَما بِه　　　ولكِــنْ بِقَلْبِــی لِلْهُمــومِ نُصُــولُ

(المصدر نفسه: ۴۱۸)

۳. ۲. التمنّی:

يقول الشاعر متمنيا، فی شكوی الصديق:

كَمْ أقاســی مِنَ الغَــرامِ وأخفی　　　عَــن وُشــاتی صَبابَــةً وغَليــلا
آه يــا وَيلَتــی ويــا لَيــتَ أنّی　　　كنــتُ لَــمْ أتّخِــذْ فُلانَــا خَليلا

(المصدر نفسه: ۵۶۰)

وأيضا يقول فی شكوی الصدود:

ليتَ شِــعری أهكذا كلُّ صَبٍّ　　　أم كــذا حالُ حَظّی المَقْســومِ

(المصدر نفسه: ۴۴۷)

فالشــاعر لايجد لطلب المحال شــيئا إلّا التمنّی بليت، وليت كمــا نعلم تتعلّق بطلب المستحيل غالبا.

۴. ۲. استخدام الجمل القصيرة، مثل قوله:

أشــكو لِفَضلِــک حرفَةً　　　مــا لــی بِهــا مُسْــتَمْتَعُ
أحوالــی معلــوم تســو　　　ءُ وصاحِــبٌ لاينْفَــعُ

(المصدر نفسه: ۳۱۹)

أو قوله:

رِجْلــی وحالی لِغَيــرِ نافعِ　　　أصبــحَ هــذا لِــذا يخالِفُ

الرِّجْلُ طـولَ النَّهارِ تَمْشـي   والحالُ طـولَ النّهـارِ واقِفُ

(المصدر نفسه: ۳۳۵)

فالشاعر يستخدم هذه الجمل القصيرة ويصوغها من مجزوء البحور الشعرية، لكي يعبّر عن نفسه المتألّمة ويساير شعره لضيق صدره المُعنّى وكأنّ الشكوى هي التي تتكلّم.

۵. ۲. المحاورة مع النفس:

تتدفّق التراكيب عندما تمتزج الشـكوى باليأس أو بالغضـب، فيتحوّل الخطاب إلى المحاورة مع النفس، فيقول:

أقـولُ لِقلبي العانـي تَصَبَّرْ   وإنْ بَعُدَ المُساعِدُ والحَبيبُ
عسى الهَمُّ الّذي أمْسَيتُ فيهِ   يكـونُ وَراءَهُ فَـرَجٌ قَريبُ

(المصدر نفسه: ۶۱)

وأيضا قوله في شكوى الزمان:

يا ابـن نباتة جـارَ الزمانُ   وزُلت وزالَتْ قُوى هِمَّتِك

(المصدر نفسه: ۸۰)

۶. ۲. البداية بالمصدر المحذوف فعلُه، مثل قوله:

يـا صاحبَ السِرِّ وفـي ذِكره   لِلْمسـكِ سِـرٌّ غيـرُ مَكتـومِ
عَطْفَاً علـى مِيتٍ مِـنَ الفَقْرِ قَدْ   أصبـحَ فـي حالـةِ مَرْحـومِ

(المصدر نفسه: ۴۵۷)

فالبداية بالمصدر المحذوف فعله: عطفا، قد عكسـت حالة الشـاعر المرزّية الحزينة. (أنس، لاتا: ۲۲۹)

۷. ۲. الشكوى الذاتية، المشتملة على صيغة المتكلّم، فهي ترسم حالة نفسه الحزينة الشّـاكية، وبما أنّ عرض كلّ الشواهد الشعرية، لهذه السـمة، يطلب مجالا أوسع نكتفي ببعض منها:

أشـكو إلـى اللهِ لا إلى أحدِ   ....

(ابن نباتة، لاتا: ۱۶۸)

أشـكو إلـى اللهِ ما أقاسـى ....

(المصدر نفسه: ٥٣٣)

إلى الله أشـكو يـوم فقدک ....

(المصدر نفسه: ٤٠٨)

ومن مظاهر شكوى الشاعر الذاتية، استعماله لياء المتكلّم، منها قوله:

لا عـارَ فی أدبی إنْ لَمْ يَنَلْ رُتَبَا   وإنَّما العارُ فی دهری وفی بلدی
هذا كلامـی وذا حظّی فيا عَجَبا   منّـی لِثَـروةِ لفـظٍ وافتقـارِ يدِ

(المصدر نفسه: ١٢٥)

فنراه يكثر من استعمال الياء، حيث بلغ عددها ستّ مرات فی هذين البيتين الشاكيين، وتدلّ هذه الظاهرة على احتجاج نفس الشاعر على ما تعانی منه من فقر وسوء حال.

٣. الأسلوب

يتميز أسلوب ابن نباتة فی شعره الشاكی بعدّة سمات، من أهمّها:

١. ٣. التأثّـر بالقرآن الكريم: لا غرابة إنْ رأينا الأسـلوب القرآنی والآيات القرآنية تتناثر فی شعره هنا وهناک، لأنّه من رجال الدّين المشهورين، ومن حفظة القرآن الكريم، يسـتخدم أسلوبه وألفاظه كلما سنحت له الفرصة. (باشـا، لاتا: ٤٥٣) يستخدم الشاعر من القرآن الكريم فی بعض الأحيان أسماء سوره، كما فی قوله وهو يشكو الحرمان:

سـيدی أصبحتُ مَقْروحَ الحَشا   وبِشَـیءِ اللَّحْمِ فی ذا اليوم عانِ
زُخْـرُفَ الأَلْفـاظِ قد أرسـلتُه   فعسـی تَمْـلأَ بيتـی بالدُّخانِ

(ابن نباتة، لاتا: ٥٤٤)

نراه يسـتخدم الزُّخْرُف، والدُّخان، وهما من أسـماء السـور القرآنيـة وجعل هذين الاسـمين مناط الإبحار ومركزی الدلالة للتحليق فی تجربته التی يحاول من خلالها أنْ يقيم توازنا مصطنعا بين الشعر واللحم.

ولم يقتصر على اسـتخدام أسـماء السـور القرآنية، بل تعداها إلى الآيات الشريفة،

فاستمدّ منها كلمات وفقرات وجملات. فأدخلها بعضها صريحا أو بتغيير طفيف، كيما تتلاءم مع الوزن والشطر والشعر ودليلا على ما قلنا، ما قال الشاعر في شكوى الفراق:

يـا ساكِنِي مصرَ تَبَّتْ لِلْفِـراقِ يدٌ   قـد صَيـرتْ بَعْدَكُمْ حُزْنِي أبـا لَهَبِ
ومُهجَتِي في ضُلوعِي مِنْ جَوَى وضَنَى   حَمّالَـةَ الهَـمِّ أو حَمّالَـةَ الحَطَـبِ

(المصدر نفسه: ۵۹)

ويقول في الشكوى من العذّال:

ومِـنَ البَليةِ عُذَّلٌ قـد ضَمَّتْ   ثِقْـلَ المَـلامِ مَقالُهـا وفِعالُها
يا ليتَ أرضَ العاذِلِينَ تَزَلْزَلَتْ   أو ليتَهـا لا أَخْرَجَـتْ أَثْقالَها

(المصدر نفسه: ۳۷۸)

۲. ۳. التأثّر بالحديث الشّريف والسيرة النّبوية: استخدم الشاعر السيرة النبوية، في بعض معانيه، ففي المدائح النبوية ذكرَ وتأثّرَ بالإرهاصات التي سبقت البعثةَ، ولم يقتصر الأمر عليها وإنّما تجاوزها إلى الأغراض الأخرى، كما يقول متأثّرا بها في شكوى الصديق:

ألا ليتَ شِعْرِي هل أفوزُ بِحافِظٍ   آيَ الـوُدِّ مِنْ هذا البَريـدِ المُرَدَّدِ
فيَرْفَـعَ أخبـارَ السَّـلامِ لِمالِـكٍ   ويُسْـمِعُني فـي الـرّدِّ أحْمَـدا

(المصدر نفسه: ۱۷۱)

فذكر مالك بن أنس (رض) وأحمد بن حنبل (رض)، كما ذكرهما مرّة أخرى بعد الإشارة إلى الإمام الشافعي (ره):

يا مُسـدِي النُّعمى الّتي قد أصبحتْ   مُسْنَداً لِمَنْ يشـكو الزَّمانَ ومَسْنَدا
أحْسِـنْ بِجاهِك شـافعي يا مالِكا   أروِي بجـودِ يدَيهِ مُسْـنَدَ أحْمَدا

(المصدر نفسه: ۱۴۵)

۳. ۳. استخدام المصطلحات النحوية والعروضية: «كان للشاعر منها أوفر نصيب، ولو حاولنا أن نجمع في محل واحد ما ورد منها، لكان لنا من مجموعها هيكل كامل المباحث في النحو والصرف والعروض.» (باشا، لاتا: ۴۲۹) نكتفي باستخدامه لهذه المصطلحات في

شعر الشكوی، منها قوله:

مـا أعْجَبَ الدَّهرَ فی حالَی تَقَلُّبِه　　　وَصْلٌ وصَـدٌّ وتَعريـفٌ وتَنْكيرُ

(المصدر نفسه: ٢٢١)

فاستخدم الوصل، والتعريف، والتنكير، وهی مـن المصطلحات الصرفية. وما أجمل قوله حينما يتحدّث عن عروض الدهر بدلا من عروض الشعر:

لَهْفـی عَلَيـک لِبيـتٍ قـد تَحَيفَـه　　　عروضُ دَهْرٍ فَأضْحی البَيتُ مَنْهوکا

(المصدر نفسه: ٣٧٠)

ومثل قوله فی عروض الزمان:

تَصَـدَّقْ بِرِفْدٍ على السـائِليـ　　　ـنَ ما كانَ يمكِنُ رِفْدٌ جَميلُ

ولا تَأمَنَـنَّ عـروضَ الزمانِ　　　فَـإنَّ الزَّمـانَ فَعـولٌ فَعـولُ

(المصدر نفسه: ٤٢٠)

٣.٤. استخدام المصطلحات الصوفيّة: يشترک الشاعر فی الحديث عن الصوفيّة والمتصوفة ويتأثر أسلوبه أيضا بمعتقداتهم ومصطلحاتهم الخاصّة، يقول مستخدما بعض مصطلحاتهم فی الزهد والعرفان والخرقة، ويعبّر خلال ذلک عن فقره:

يا شـيخَ أهلِ العِلمِ والزّهدِ فی　　　سـاداتِ أهْـلِ الرِّفْـقِ والرِّفْقَةْ

لِی خِرْقَةٌ ضاعَـتْ وأنتَ الّذی　　　تَلْبِـسُ مِـنْ عِرْفانِـه الخِرْقَـةْ

(المصدر نفسه: ٣٥٥)

٣.٥. استخدام التورية أو الرّمز النباتی: قد يكون من الغريب لأوّل وهلة أنْ نُقرِّرَ بأنَّ ابن نُباتة صاحب مذهب رمزی خاص فی الشعر العربی، والصحيح أنَّ المذهب الرمزی الحديث الذی ظهر فی نهاية القرن التاسع عشر الميلادی كان امتدادا للمذهب الرمزی الذی بلغ ذروته على يد ابن نباتة أمير شعراء المشرق، والواقع أنَّ ابن نباتة أخذ مذهبه الرمزی عن مبادئ مدرسة القاضی الفاضل (ت ٥٩٦ ق) وهو رائد المذهب الرمزی بمصر، كما أخذه عن أصول مدرسة عبد العزيز الأنصاری، وهو إمام هذه المدرسة بالشام وقد وحّد شاعرنا بين هاتين المدرستين، ممّا أصبح المذهب الرمزی النباتی صورة

واضحة للوحدة الأدبية بين مصر والشام. (باشا، لاتا: ٤٤٢ و٤٤٣)

ولم يكن غرض ابن نباتة من استخدام التورية والرمز، الإبهام واللعب بالألفاظ، إذ يتّسم شعره بالرقّة والانسجام، وإنّما كان غرضه الإيحاء الذى يستلهمه القارئ دون تكلّف.

ومن التورية فى شعره الشاكى، قوله فى شكوى الفراق:

نَقَل الضّنى عَـنْ مُهْجَتى	خَبَـرَ الصَّبابَـة والجَوَى
وحَياتِكُـم مـا ضَـلَّ فىَّ	نَقْـلُ الحَديـثِ ولا غَوَى
آهَـاً عَلى العَيْـشِ الَّذى	بِيـدِ الفِـراقِ قَـدْ انْطَوى
ما كانَ أسْـرَعَ ما انْقَضَى	وحَصَلْتُ مِنْهُ عَلى الهَوَى
عَجَبَـاً لِمِثْلـى مـا عَلَى	نَـأي الحَبيـبِ لَـهُ قُوَى
يقـولُ لِنَبْـلِ الرّاشِـقيـ	ـنَ وليسَ يقْـوى لِلنَّوَى

(ابن نباتة، لاتا: ٥٤٦)

لعلّنا استطعنا تبيينَ صور ثلاث فى الأبيات السابقة، «فالأولى شَخَّصَتْ الضّنى الذى أسقم الشاعر، فنقل عن مهجته خبر صبابته وجواه، والثانية زفرة حرّى يصعدها الشاعر على ذكرى الماضى السعيد والعيش الهنيء اللذين عبر بهما الشاعر ولقد عبّر عن سرعة انقضاء سويعات الهوى القصيرة التى طوتها الأيام من عقد الزمن. والثالثة تعيدنا لحرب جديدة، ولكنّها ليست بين العاشقين، وانّما استعرت بين الشاعر والنوى، فهو يستطيع الصمود والتجلّد فى الحرب دون أنْ يخشى وقعَ نِبالِ الراشقين، ولكنّه لن يقوى على الوقوف أمام امتداد البين، وإنّما يتخاذل أمام صروف النوى المتقلّبة.» (باشا، لاتا: ٤٥٤)

٦. ٣. التفكه والمزاح: كان ابن نباتة فكهاً مطبوعاً على المزاح، ومعروفاً بالعبث والدعابة بين أصدقائه، فهو يتهكّم عليهم فى كل مناسبة تعرض، أو موقف مضحك يطرأ، و«الفكاهة من أهم ما يميز المصريين، فهم مشغوفون بالنكتة على كلّ شخص وكلّ شيء. فلا غرو أن نرَى الشاعر فكهاً فهو مصريُّ المنبت نيليُّ المنشأ والطبيعة المصرية مطبوعة أكثر من غيرها على روح الفكاهة.» (باشا، لاتا: ٣٤٠)

على كلّ حال لاينسى الشاعر هذه الظاهرة حتّى فى شعره الشاكى، فقد بدأ بنفسه فوصف حاله وهو يشتكى:

سادَتى كَمْ أشْتَكى لِخَليٍّ يتَغَمَّمْ
صِرْتُ مِنْ وَهْمى تَيسَاً لِلْمَراعى يتَشَمَّمْ
ما لَه فى الشّامِ مَرْعَى فَدَعوهُ يتَقَمَّمْ

(ابن نباتة، لاتا: ٤٥٦)

سخر الشاعر من نفسه، وحَسِبَ أنّه تيس يتشمّم المراعى، لكنّه لايحظى بها، فلا حيلة له إلا أنْ يتقمّم بعد أن افتقد عشب مرعاه. ويصوّر حاله فى أيام شقائه، ويفلح فى هذا التصوير الساخر، وهذا الوصف الدافئ، كلسانه، يقول:

أشكو إلى اللهِ ما أقاسى مِنْ شِدَّةِ الفَقْرِ والهَوان
أصْبَحتُ مِنْ ذلَّةٍ وعُرى ما فىَّ دافٍ سِوى لِسانى

(المصدر نفسه: ٥٣٣)

ويصف سقامه وسقام امرأته، فكأنّهما فى التمثيل شطرنج:

أشكو السّقامَ وتَشْكو مِثْلَه امْرَأتى فَنَحْنُ فى الفَرْشِ والأعْضاءُ تَرْتَجُّ
نَفْسانِ والعَظْمُ فى نَطعٍ يجْمَعُنا كأنَّما نحن فى التّمثيلِ شَطْرَنْجُ

(المصدر نفسه: ٩٥)

وُفِّق الشاعر حقاً فى رسم هذه الصور الضاحكة، فلم تفارقه هذه الطبيعة المرحة وهذه الروح الضاحكة حتّى فى أشدّ أيام بؤسه وشقائه، ولعلّ فى ذلك ما يخفّف عنه شيئاً من همومه وأحزانه التى جعلته دوما يشكوها.

٤. المعجم الإيقاعى

إنّ البحث فى الإيقاع، يتّصل اتّصالا وطيدا بدراسة البحور العروضية، لأنّها أهمّ خصائص المعجم الإيقاعى عند كلّ شاعر، فعلى هذا المنطلق ندرس بداية أهمّ مظاهر المعجم الإيقاعى المتصلة بالبحور العروضية فى شعر ابن نباتة الشاكى، مرتكزا على أهم

سماتها عنده:

١. ٤. البحور العروضية

يستخدم ابن نباتة في شعره الشاكي أكثر البحور ملائمة مع جو شعره هذا، ويعتمد على أوثقها صلة بمعانيه الشاكية، فهذه البحور هي:

التسلسل	البحر	عدد القصيدة / المقطوعة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	٣٢	٨٠	٢٠٪
٢	البسيط	٢۶	٩٠	٢٢,٧٪
٣	الكامل	٢۴	٨۶	٢١,٧٪
۴	الرجز	١٠	٣۵	٨,٨٪
۵	الخفيف	١٠	٣٠	٧,۶٪
۶	الوافر	٧	١۶	۴٪
٧	المتقارب	۴	١٠	٢,۵٪
٨	الرمل	٣	٩	٢,٢٪
٩	السريع	٣	۵	١,٢٪
١٠	المجتث	١	٣۵	٨,٨٪
١١	الهزج	١	٢	٠,۵٪
	مجموع الأبيات		٣٩٨	١٠٠٪
	مجموع القصائد و المقطوعات	١٢١		

من خلال هذا الجدول، يتّضح لنا أنّ الشاعر قد اهتمّ باختيار البحور الشعرية المناسبة لجو شعره الشاكي؛ إذ نظم معظم أشعاره في هذا المضمون من البحرين الطويل والبسيط، و«هما من أكثر البحور طولا. فالبحر الطويل يتّسع لكثير من المعاني كالفخر والحماسة والرثاء والشكوى والألم و...، والبسيط يقرب من الطويل وإن كان لايتّسع مثله لاستيعاب المعاني الكثيرة، لكنّه يفوقه رقّة وجزالة، على كل حال، هذان البحران يعدّان بحري الجزالة والفخامة، ويحتاجان إلى ثقافة لغوية ضخمة وثروة من الأخيلة والمعاني

الواسعة، لاتتّفق لكلّ شاعر.» (جندى، لاتا: ١٠٢)

ومن أهمّ سمات المعجم الإيقاعى المرتبطة بالبحور العروضية عند الشاعر:

أ. استخدام البحور ذات التفعيلة الواحدة، كالبحر الكامل والرجز والمتقارب، وهذا يعنى أنّ الشاعر قد حدّد فى ذهنه بوضوح النغمة العروضية التى تتلاءم وطبيعة شعره.

يقول ابن نباتة، وهو يشكو من فراق وطنه [من الكامل]:

آهاً لِمِصْرَ وأينَ مصرُ وكيفَ لى   بديار مصرَ مَراتِعاً ومَلاعِبا

(ابن نباتة، لاتا: ٢٦)

كما يقول فى شكوى الفقر [من الرّجز]:

يا سَيدى دَعْوَةَ ذى حالة   أحالَها الدَّهرُ وعُدْوانُه

ذوالفقرِ فى أوطانِه نأيه   وذوالغِنى فى النأيِ أوطانُه

(المصدر نفسه: ٤٩٩)

ويقول فى شكوى الزمان [من المتقارب]:

يا ابن نُباتَة جارَ الزَّمانُ   وزُلْتَ وزالَتْ قُوى هِمَّتِكْ

وقَدْكنتَ ذا حكمةٍ وانقضت   فلا أوحش اللهُ مِنْ خدمتِكْ

(المصدر نفسه: ٨٠)

ب. استخدام الأوزان المجزوءة، ممّا يدلّ على القلق والاضطراب فى نفسية الشاعر. على سبيل المثال يقول فى شكوى الفقر [من مجزوء الرجز]:

قُلْ لِلفَهيم النّاصرى   ى صائِحاً مُسْتَنْصِرا

يا صاحبى أَصْبَحْتُ حتـ   ـتى فى الخَطاء مُعَثَّراْ

(المصدر نفسه: ٢٤١)

وأيضا يقول فى شكوى الفراق [من مجزوء الكامل]:

نَقَل الضّنا عَنْ مُهْجَتى   خَبَرَ الصَّبابَةِ والْجَوَى

آهاً على العَيشِ الّذى   بِيدِ الفِراقِ قَدْ انْطَوَى

(المصدر نفسه: ٥٤٦)

فوجدنا الشــاعر يرتكز علــى الإيقاعات الســريعة المتلاحقة التــي يحقّقها مجزوء البحور، ممّا يعكس نبضات الشــاعر المضطربة، ورغبته اللاهثة وراء تحقيق الغرض من الشكوى.

۲. ۴. القوافــي: للقافية دورها البارز في تأكيد المعنــى باعتبارها النهاية البارزة في البيــت، بحيث يصبح الصوت النغمي متوافقاً مع الألفــاظ المبثوثة في بقية البيت لتنهض بغاية مفردة تتوج بإدخال القارئ إلى صميم التجربة الشعرية. (عصفور، ۱۹۸۲م: ۴۰۷)

ومن حيث اختيار القوافي، فيعتمد ابن نباتة كثيرا على استخدام الحروف التي تساعده على ترسـيم جو القلق والاضطراب والحزن، ويتجنّب اسـتخدام الحروف الكريهة التي تصدم الآذان وتخدش الروح، ومن اختياراته الرائعة للقافية في شعره الشاكي، استخدامه للأصوات الانفجارية، كالدال، والقاف، والهاء، وذلک مثل قوله في شكوى الفراق:

فلا ابْتَســمَ البَرْق الذی كان بالحمی　　　غــداةَ تفرُّقنــا ولا قَهْقَــهَ الرَّعــدُ

(ابن نباتة، لاتا: ۱۳۵)

ويقول مستخدما قافية القاف، في شكوى الفراق:

أين عيشــی والشَمَلُ فيه جميع　　　ومرامِی وما اسْــتَقَلَّ الفَريــقُ

(المصدر نفسه: ۳۴۴)

ويقول مستخدما قافية الهمزة، في شكوى الليل:

ما بــالُ ليلــی لايســيرُ كأنّما　　　وَقفَــتْ كَواكِبُــه مِــنَ الإعياءِ

وكأنّمــا كَيــوانُ فــی آفاقِــه　　　أعمى يسائِلُ عنْ عَصا الجَوزاءِ

(المصدر نفسه: ۱۸)

ويجدر بالذكر أنّ الشــاعر لاينسى استخدام الأصوات الاحتكاكية أو الرخوة، كحرف السين الذي يلائم جو الحزن، اذ يقول في شكوى صدود حبيبه:

يا ناســياً عَهْدی ولســتُ بناسی　　　مــا النّاسُ إنْ عَذَلوا عليک بِناسِ

أضحی غرامی فيک نعتًا واضحا　　　فَمَدامِعــی تَجْــری بِغَيــرِ قِياسِ

(المصدر نفسه: ۲۶۴)

وفّق الشـــاعر فى إبراز جو الحزن الموجود فى هذه القصيدة وذلک عبر اســـتخدامه لحرف الســـين الذى جاء تعبيراً عن ألم نفسه الحزينة، كما كرّر هذا الحرف خمس مرّات فى البيت الأوّل.

وأحيانا يختتم قافية البيت بما يســاعده على تصوير الشــجن والمأساة، فنراه يمزج قافية الراء، وهو من الأصوات المتوسطة بين الرخوة والشدّة، بحرف الألف المد والألف، كما هو معروف له نوع من القداسة فى العربية، والمدّ يعطى جانبا من الفن التشكيلى عن طريق الرســم بالحروف المتوازنة، والمعتمدة على الاستقامة والتقويس.» (بدوى، ١٩٤٨م: ٥٧) وذلک مثل قول الشاعر:

قُــلْ لِلفَهيــمِ النّاصــرى ... ى صائِحــاً مُسْــتَنْصِرا

(ابن نباتة، لاتا: ٢٤١)

أليست هذه الاختيارات إلا تشكيلا لغويا ومعادلا فنيا وجماليا لحالة الشاعر المعنوية والفكرية؟ فلا عجب لشــاعر مثل ابن نباتة الملقّب بأمير شــعراء المشــرق أن يفكّر فى دقائق شــعره، ويخوض فى أعماق كلامه حتّى يخرج منه فائزا يعجب به القرّاء وسراجا يستضىء بنوره الطلّاب.

النتيجة

كما لاحظنا فى هذه المقالة، قد تناول الشاعر، ابن نباتة المصرى، شتّى الموضوعات فى شــعره الشــاكى. لكنّه على الرغم من هذا فلا يمنعه جو الشكوى الحزين، من اختيار لغة شعره وجودة فنّه. فرأيناه يهتمّ بخصائص فنّية مختلفة تساعده فى التعبير عمّا تعتلج فيه من أحزان وهموم مبرحة لايمكنه تشريحها إلّا بلغة البوح والشكوى.

ومن هذه الخصائص:

١. المعجم الشعرى: وهو مجموعة من الألفاظ التى تشيع فى قلم الكاتب أو الشاعر، يستعملها فى التعبير عن أفكاره، والمعروف أنّ ثروة كلّ كاتب أو أديب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية.

٢. التراكيب: مثل استخدام الاستفهام، النفي والاستدراك، المحاورة مع النفس، التمنّي، البداية بالمصدر المحذوف فعله، استخدام الجمل الصغيرة والشكوى الذاتية المشتملة على صيغة المتكلّم.

٣. الأسلوب: يتميز أسلوب ابن نباتة الشاكي بسمات مثل: التأثّر بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والمصطلحات النحوية والعروضية والصوفية وأيضا بالفكاهة واستخدام الرمز والتورية.

٤. المعجم الإيقاعي: فاكترث ابن نباتة بسمات خاصة، في هذا المضمار، وهي: استخدام البحور الشعرية الأكثر ملائمة مع جو الشكوى، مثل الطويل والبسيط والكامل و... وأيضا استخدام البحور المجزوءة والبحور ذات التفعيلة الواحدة مثل الكامل والرجز. ومن حيث القافية فيعتمد كثيرا على استخدام الحروف التي تساعده على ترسيم جو القلق والاضطراب والحزن ويتجنّب استخدام الحروف الكريهة التي تصدم الآذان وتخدش الروح.

المصادر والمراجع

باشا، عمر موسى. لاتا. *ابن نباتة أمير شعراء المشرق*. لاط. القاهرة: دار المعارف.

بدوي، عبده. ١٩٤٨م. *دراسات في النص الشعري في العصر العباسي*. ط٢. الرياض: دار الرفاعي.

التونجي، محمّد. ١٩٩٢م. *المتنبّي مالىء الدّنيا وشاغل النّاس*. ط٢. بيروت: عالم الكتاب.

درديري، إبراهيم. ١٩٨٣م. *من أساليب اللّغة العربية*. ط١. جدّة: دار البلاد.

سيد أحمد أنس، وثام محمّد. ١٤٣٠ق. *الشكوى في شعر ابن نباتة*. ط١. الرياض: جامعة الملك سعود.

طه بدر، عبد المحسن. لاتا. *حول الأديب والواقع*. ط٨. القاهرة: دار المعارف.

عصفور، جابر. ١٩٨٢م. *مفهوم الشعر*. لاط. بيروت: المركز العربي للثّقافة والعلوم.

جندي، علي. لاتا. *الشعراء وإنشاد الشعر*. لاط. مصر: دارالمعارف.

المصري، جمال الدّين ابن نباتة. لاتا. *الديوان*. لاط. بيروت: دار إحياء التّراث الإسلامي.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

بيدل فی خضمّ الغزليات الصوفية؛ رؤية نقدية

مهدی ماحوزی*

سيدإبراهيم آرمن**

الملخص

استطاع بيدل دهلوی بوصفه أكبر شعراء التصوف فی شبه القارة الهندية، أن يرتقی بالأسلوب الهندی من قيود الشكل إلی آفاق المعرفة الرحبة. فالغزل عند ميرزا عبدالقادر بيدل يُعتبر استمرارا لتفكر مولانا محمد جلال الدين بلخی فی شمسياته. فهذا المقال يهدف إلی التعريف ببيدل من خلال غزلياته العرفانية (الصوفية)، حيث يری الشاعر أن جميع مظاهر الكثرة، فی سير الإنسان الرجوعی والعروجی، تعود إلی الوحدة، وتلك المظاهر فی سيره النزولی أو سفره من الحقّ إلی الخلق، تعتبر أمورا اعتبارية تُظهر صفات خالق الكون.

تمثّل غزليات بيدل الصوفية، ملحمة معنوية تحكی عن عشق الإنسان للمعشوق الأزلی. هذه الغزليات يرافقها تفكر سريالی غالبا، وهذا يؤدّی إلی صعوبة فهم مصطلحات غزلياته العرفانية التی اعتمد الشاعر فی إنشادها علی الأسلوب الهندی، ويصعب للباحثين أن يجدوا لتلك المصطلحات مرادفات واضحة، ولكن بالرغم من هذا كلّه فإنّ غزليات بيدل، تتضمن أشواقا تهيّج حدّتها، القوالب العروضية والقوافی ذات الرديف الفعلی.

الكلمات الدليلية: بيدل دهلوی، العرفان، الغزليات العرفانية، الأسلوب الهندی، وحدة الوجود.

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فی رودهن.
**. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج.
Shams1516@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١١هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هـ. ش

المقدمة

يعتبر أبوالمعالى ميرزا عبدالقادر الذى اختار لنفسه لقب بيدل (و١٠٥٤ـ م١١٣٣ق) من كبار الشعراء فى شبه القارة الهندية، الذى أخرج الأسلوب الهندى من رِبقة الشكل إلى رحابة المعرفة وصعد به من عالم الناسوت إلى عالم اللاهوت.

ومن الصواب القولُ بأن شعر بيدل فى مجال الغزل، يُعَدّ استمرارا لتفكر مولانا جلال الدين محمد بلخى فى شمسياته. فغزليات بيدل تعتمد على فلسفة وحدة الوجود والعرفان الشهودى، ولكن بالرغم من غموضها وتعقيداتها ليس من الصعب معرفة دقائقها، لأنّ هناك نقادا وأدباء، قاموا بكشف اللثام عن لطائف هذه الغزليات فى مؤلفات نقدية متعددة، منها: كتاب «نقد بيدل» القيم، للناقد العالم الأفغانى صلاح الدين سلجوقى، وكتاب «شاعر المرايا» للأستاذ الجليل البارع الدكتور شفيعى كدكنى، حيث درس فى هذا الكتاب الأسلوب الهندى وشعر بيدل، ومنها كتاب «بيدل وسپهرى والأسلوب الهندى» لحسن حسينى، كما أن على دشتى فى كتابه «نظرة إلى صائب»، خصّص فصلا لغزليات بيدل بعنوان «صائب أو بيدل»؛ والمحاولات التى سبق ذكرها بعثت فى العصر الحاضر، دوافع قوية فى نفوس الباحثين الشباب، ليتعرفوا بشكل أعمق على الأسلوب الهندى وغزليات بيدل التى تعد قمة التخيلات فى الأسلوب الهندى، هذا وهناك مقالات مفيدة فى هذا المجال تم نشرها فى إيران، وأفغانستان، وطاجيكستان، وأوزبكستان، وباكستان.

الغزل الصوفى فى الأدب الفارسى

يعتبر فن الغزل من أهم الفنون الشعرية التى احتلت مكانا بارزا فى الأدب الفارسى على مرّ العصور.وقد عبر النقاد القدامى عن الغزل بما فهموه من المعنى اللغوى لكلمة غزل، فقالوا إن الغزل هو محادثة النساء وصفة عشقهن والتودد إليهن والتهالك فى حبهن، وقداصطلح النقاد على تسمية ذكر جمال المحبوب ووصف أحوال العشق والعشاق

غزلا. وقد أدت طبيعة التطور فی مجال الحياة والأدب بالغزل إلى آفاق أوسع، فصارت المعانی الرقيقة للغزل تحمل أبعادا أخرى وتعبر عن مضامين أعمق فصار يرمز إلى الله بالمحبوب، وصار العشق عشقا إلهيا وحملت الغزل معانی صوفية. (السعيد جمال الدين، وحمدی السعيد الخولی، والسعيد عبدالمؤمن، ۱۹۷۵م: ۱۲۱)

والغزل الصوفی هو النتاج الحقيقی لكبار الشعراء الصوفية لأن التجربة الصوفية تتمثل فيه بكل معانيها وأحوالها فهذا الفن يعبر عن المراحل المختلفة للطريق الصوفی بما فيها من مجاهدات ورياضات.وهو يعبر أيضا عن ثمرة قطع هذا الطريق وما يتمثل فيها من المعانی والأفكار والمعتقدات، كالفناء فی الله والاتحاد مع الله ووحدة الوجود.ولم يكن نطاق التصوف محدودا فی دائرة الغزل بل استطاع أن يصبغ كل مظاهر النشاط البشری بصبغته طوال عدة قرون وأنتج لنا أدبا صار طابعا غالبا على الأدب فترة طويلة حتى قيل إن الأدب الفارسی فی مجموعه أدب صوفی. (المصدر نفسه: ۱۳۴-۱۲۵)

آفاق الغزل الصوفی عند بيدل دهلوی

ويعتبر بيدل دهلوی من الغزليين الأفذاذ فی الأدب الفارسی، إذ نری اهتمامه البالغ بالغزل الصوفی كما نری عنده انفتاح هذا النوع من الشعر على المضامين العرفانية والفلسفية. يری بيدل أن جميع مظاهر الكثرة فی سير الإنسان الرجوعی والعروجی، عائد إلى الوحدة، وتعتبر تلك المظاهر فی سير الإنسان النزولی أو السفر من الحق إلى الخلق، أمرا عدميا اعتباريا. هذه المحسوسات مظهر لصفات خالق الكون.

فلنلق نظرة على هذا الغزل العرفانی الطويل:

محو بودم، هر چه ديدم دوش، دانستم تويی

گر همه مژگان شـــود آغوش، دانستم تويی

حرف غیرت راه مــی زد از هجوم ما ومن

بــر در دل تــا نهــادم گوش دانســتم تویی

مشت خاک واین همه سامان ناز، اعجاز کیست

بیش از این از من غلط مفروش دانستم تویی

نیســت ساز هســتیم، تنها دلیل جلوه است

با عدم هم گر شــدم همدوش، دانستم تویی

محــرم راز حیــا، آیینــه دار دیگر اســت

هر چه شد از دیده ها روپوش دانستم تویی

غفلــت روز وداعــم از خجالــت آب کرد

اشک می رفت ومن مدهوش دانستم تویی

بیدل امشــب ســر به آتش خانه دل داشتم

شــعله ای را یافتم خاموش دانســتم تویی

ـ كنــت فانيــا، وكلّ ما رأيته البارحة، بعد أن لم أغمض عينيّ، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ فالغيرة كادت تضلني عن الطريق بعد هجوم الأنانيات، ولكني عندما استمعت إلى نداء قلبي، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ من الذي وهب هذه الحفنة الترابية، كلّ أسباب النعيم والعيش وهذا إعجاز من؟ لا تجعلني أتيه أكثر من هذا فإني تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ كياني ليس له شــأن إلا أنه من أســباب تجلّي صفاتک، وإنّني إذا متّ وأصبحت عدما، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ وقلبي الذي كان ناموســا للأسرار الإلهية، أصبح يظهر صفاتک الألوهية وأسرارک الكونية التي غابت عن الأنظار وتيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ غفلتــي يوم الوداع جعلتنــي أذوب خجلا حيث الدمع كان جاريــا بينما أصابتني

الدهشة وتيقنت أنه من مظاهر صفاتك.

ـ يا بيدل، ألقيت فى هذه الليلة نظرة على نيران القلب ورأيت شعلة منطفئة وتيقنت أنها من مظاهر صفات الله.

هذا الغزل العرفانى خليق بنا أن نسميه ملحمة معنوية تحكى عن حب متمرد تجاه المعشوق الأزلى ومع أن الفكرة قائمة على سريالية ولا يمكن وضع مرادفات مألوفة لها، ولكنها تتمتع بجميع مواصفات الغزل سواء فى الشكل أو المضمون.

فالشعر فى بحر الرمل، (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن)، والرديف الفعلى «دانستم تويى» جعل الغزل حيا نابضا.

يترتب مضمون الغزل على إعجاب المخلوق بالخالق وفناء العبد فى الله. وفى هذا السير الرجوعى، كل ما يراه بيدل، يتيقن أنه هو المعبود الأزلى، وكأنه أصبح حسين بن منصور الحلاج الذى ينادى: بإنى أنا الله، أو بايزيد البسطامى الذى يفوه بسبحانى ما أعظم شأنى.

فكافة مظاهر الحسن فى هذا الغزل، تعود إلى الجمال المطلق، ولايرى الإنسان العارف بأمّ عينيه سوى الجمال، وإذا انعكست فى منتصف الليل خيالات حسنة فى مرآة قلب الشاعر من خلال الأشواق المعنوية، فهى انعكاس لعنايات الحق أو بتعبير أوضح، تلك التجليات تمثل حضرة الحق نفسه فى قلب الشاعر. يقول بيدل: إذا صاح قلبى فى وجه محسوسات الكون رادعا الأنانيات ـ التى تدل على التفرقة ـ فإننى تيقنت أن تلك الصيحات كانت من جانب الحق ولم يكن لقلبى بدّ من الانقياد.

فالله هو الذى وهب العبد الحقير هذه الكرامة التى لامثيل لها، وجعله خليفة لله وهذا أوسع الهبات من المعشوق للعاشق، كى يستخدم هذه الأسباب فى سبيل عشقه ومعرفته. إننى أعرف أنى لاأستحق كلّ هذا النعيم فلا تجعلنى أتيه أكثر من هذا.

فنائُ وجودى لايغنّى فى هذا العالم إلا بتأثير من تجليات أسمائك وصفاتك التى لا تزال ترافقنى حتى بعد الموت إلى أن أصلَ إلى المنزل المقصود.

وبما أن بيدل اعتنق فكرة وحدة الوجود واتبع محيى الدين بن عربى فى فكرته،

يمكـن أن نعتبر العدم _ والذى يعتبر فى مدرسـة محيى الدين، النور الأسـود والحقيقة المطلقة _ الالتحاق بالمعشـوق الأزلى الذى فى منتهى الخفاء والعدم أو النور الأسود أو بتعبير آخر النور الأقرب، الذى يمثل أصل الوجود، فاعتناق العدم (هم دوش عدم شدن) يعنى الانضمام إلى المعشوق الأكبر.

وجديـر بالذكر إلى أن بيدل فى هـذا البيت يعترف بالفواصـل الموجودة بين الربّ والعباد، ولايرى أن فناء العبد فى الله يشكل حاجزا لهذه الفواصل. هذه الملحمة العرفانية تنطوى على نوع من الاسـتغراق وكشـف للأحوال، فالشـمعة واحدة، لكن تجلياتها فى المرايـا متعددة وبفضل هذه الشـمعة الأحدية، وهب الله المرآة السـمع والعقل والبصر، وليس هذا إلا اسـتغراق العاشق فى المعشـوق كما تفنى العناصر الحجرية فى الأحجار الكريمة.

از صفـاى مـى ولطافـت جام   بـه هـم آميختند جـام ومدام
همه جام است ونيست گويى مى   يا مدام است ونيست گويى جام
رقّ الزجـاج وراقـت الخمـر   فتشـابها فتشـاكل الأمـر
فكأنمـا خمـر ولاقـدح   وكأنمـا قـدح ولاخمـر

يشير صلاح الدين سلجوقى فى (نقد بيدل) إلى اتحاد شعورى بين العاقل والمعقول، والعالم والمعلوم، قائلا: «العبد يرضى بما يجرى له، بحيث يُظنّ أن مشيئة الله قُدّرت وفق رضا العبد.» (سلجوقى، ١٣٤٣ش)

يرى بيدل أن مرآته تعكس الإطلاق، ويقول:

آن قدر هسـت در آيينـه من مايه نور   كه به هر ذره دو خورشيد نمايم تقسيم

إن مرآتـى تتوفر فيها ينابيع النور، بحيث يمكن أن نصنع بكل ذرة من تلك الأنوار، شمسين، فعادة المرآة هى أن تجعل كل صورة، صورتين.

ولنفكر بهذا الغزل العرفانى:

فطرتم ريخت برون، شـور وجوب وامكان

ايـن دو تمثـال در آيينـه مـن بـود مقيم

بگشـاد مـژه ام انجمـن آرای حـدوث

بشكسـت نفسـم آينـه پـرداز قديـم

پيـش از ايجـاد بـه اميـد ظهـور احمـد

داشـت نـور أحـدم در كنـف حلقـه ميم

ـ فطرتى أزالت من مرآة وجودى اضطرابات تمثالى الوجوب والإمكان، بعد أن كانا مقيمين فيها.

ـ والله الذى زيّن شـمل الحدوث، فتح عينىّ والخالق الذى صقل مرآة القديم، حطّم اصنامى الداخلية.

ـ قبـل أن يخلق الكون، جعلنى النور الأحدى فى كنف دائرة ميم أحمد (ص) معلّقا الآمال على ظهوره.

يقول على دشتى فى كتابه نظرة إلى صائب: «يعبّر بيدل فى هذه الأبيات الثلاثة، عن تصوراته اللاهوتية.» (دشتى، ۱۳۶۴ش: ۲۶)

«الوجـوب» بمثابة الحقيقية المطلقة فى فطـرة بيدل اللاهوتية و«الإمكان» أمر زائد وهو من مظاهر الوجوب المطلق ولا هوية له ولا أصالة لأن التوحيد إسقاط الإضافات. فكل النّسـب باطلـة وليس فى الدار غيـره ديّار. لا تضاد ولا تقابـل لتمثالى الوجوب والإمكان والله أراد أن يُعرف، فنقّش صوره العلمية فى الأعيان الثابتة ليعرف.

فالوجوب والإمكان حاضران فى مرآة بيدل النفسية دون اضطراب وهذا الحضور لا يزاحم الإطلاق لأن الإمكان ليس إلا ظلّا أو شبحا.

يتفق بيدل فى الأبيات السابقة مع حافظ الشيرازى:

حسن روى تو به يک جلوه که در آينه کرد

ايـن همـه نقـش در آيينـه اوهـام افتاد

عندمـا ظهر حسـن وجهک فـى المرآة لأوّل مـرة، ظهرت هذه النقـوش فى مرآة الأوهام.

وغايـة الحق تعالى من خلق الكائنات تتمثل فى خلق صورة لنفسـه وتلک الصورة

هی الإنســان الكامل والنبیّ الخاتم محمد (ص) الذی ســمّی فــی القرآن بأحمد (ص)، هو الغرض الأعلی والأســمی من الخلق وهو مركز الكائنــات ولا غرابة إذا وضع النورُ الأحدیُّ شــاعرَنا فی كنف رعایة میم أحمد، لأن وجود جمیع الكائنات نیط بهمّته، لأنه یعكس الوجوب ویتصرف فی الإمكان.

فصعوبة غزلیات بیدل، تنجم عن اســتخدام التشبیهات الغریبة واعتماده علی المجاز، والاســتعارة، والكنایة، وكلّ هذا یمثّل فكره الدقیق وتصوراته العمیقة ومن هذا المنطلق تثور فی ذاته هیاجٌ لایمكن التعبیر عنها.

می پرســت ایجــادم، نشــأه ازل دارم　　　هم چو دانه انگور شیشــه در بغل دارم

فأنا علی عبادة الخمر مجبول، وفی الســكر من الأزل محجور وبطبیعة حالی بحمل زجاجَ الخمر كحبات ابنة الكرم مفطور.

فكما أن العنب یحمل ســكر الخمرة بالقوة حاملا زجاج الخمر، فإن السّكر فی بیدل ذاتی ولیس عرضیا وهذا السكر یرافقه منذ الأزل، كما یقول مولانا:

گر نرویــد ز خاک هیچ انگور　　　مســتی عشــق را مقــرر گیر

إذا لم تَنْبُتْ أیةُ شجرة كرْمٍ علی وجه الأرض، فاعلم أنّ سُكر العشق مستقرٌّ وباق.

والغزل التالی مناجاة إلی ذاته تعالی:

ای پر فشان چون بوی گل، بی رنگی از پیراهنت

عنقــا شــوم، تــا گرد مــن، یابــد ســراغ دامنت

ای وادی شــوق یقیــن، صد طور موســی آفرین

خاكســتر پروانــه ای گــرد چــراغ أیمنــت

در نوبهــار لــم یــزل، جوشــیده از بــاغ ازل

نه آســمان گل در بغل، یک برگ ســبز گلشــنت

دل را به حیرت کرده خون، بر عقل زد برق جنون

شور دو عالم کاف ونون، یک لب به حرف آوردنت

هر جا برون جوشیده‌ای، خود را به خود پوشیده‌ای

در نـور شـمعت مضمحـل، فانـوس پیراهنـت

جـوش محیـط کبریا، بر قطـره بسـت آیینه ها

مـا را بـه مـا کـرد آشـنا هنگامـه مـا ومنت

نه عشـق دارم نه هوس، شـوق توام سرمایه بس

ای صبح یک عالم نفس، اندیشـه دل مسـکنت

حسـن حقیقت رو به رو، شـمع فضول آیینه جو

بیـدل چـه پـردازد بگـو، ای یافتن ناجسـتنت

ـ یا فائحا کشـذی الورود خالعا عن نفسـه لباس الظهور، سأصبح فی سبیلک فانیا کالعنقاء کی یصل إلی جنابک غباری.

ـ یا وادی أشواق الحقیقة، هناک المئات من الجبال کالطور تمجّد رماد فراشة یتطایر حول نور ساطع عن شجرة الوادی الأیمن.

ـ فورقة خضراء واحدة من روضتک التی نبتت فی الربیع الأزلی، قد احتضنت سـبع سماوات من الورود.

ـ فالکلمـة التـی فاهت بها شـفتاک (کن)، أذابـت القلوب حیـرة وأصابت العقول بالجنون.

ـ أینما أظهرت آثارک، تسـتّرت فی تلک الآثار وکأنک مصباح لایمکن لمن ینظر إلیه مشاهدة زجاجه لأن هناک نورا علی نور، یتشعشع من المصباح.

ـ تعتبـر کل قطرة من قطرات محیط الکون، مـرآة تعکس قدرتک، وخلقک للکون أدّی إلی أن یتعرف بعضنا علی بعض.

ـ لاأمتلک حبّا ولا هوی سوی شوقی إلیک وهو یکفینی. ونفحتک القدسیةهی شغلُ قلبی الشاغل.

ـ آیــات جمالک الحقیقیة أمامنا، وشــمعة أنوارک تبحــث عمن یعکس نورها؛ فهل هناک من کلمة لبیدل یفوه بها، فأنت الذی عرفت دون أن یبحثوا عنک.

یقول دشتی: «إن التجرد بمثابة عطر الورود یفوح من ثیابه، والسالک یرید أن یصبح کالعنقاء بلا عنوان، کی یتمکن من الوصول إلی جلالته ووسعة عرشه لا منتهی لها بحیث مئات الجبال کالطور تهنّیء برماد فراشــة ظهرت حول نور، تشعشع من شجرة الطور.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۱۸)

یری علی دشتی أن دیوان بیدل بمنزلة کتاب «الصراع مع الشیطان»، لاستفان زویک، کتــاب صغیر الحجم کبیر الفائدة یقوم فیه مؤلفه بدراســة لثلاثة مــن المفکرین الفنانین فی ألمانیا، وهم نیتشــه، وهولدرلن، وکلایســت، قائلا: «کأن فــی داخل هؤلاء الفنانین الثلاث، شیطانا کامنا یجبرهم علی الکتابة والإبداع دوما وهذا تعبیر للعبقریة حیث یجبر الإنسان نفسه علی تحمل المشاق، والآلام للکدح المستمر.» ویضیف: «هناک الکثیر من المبدعیــن والفنانین ظلوا منقادین لقرائحهم، وآرائهم، وتحکم علیهم أهواء النفس بحیث لا یمکنهم السیطرة علیها. یخضع کتاب أمثال غوغن، ولوتروک، وداستایوسکی، وبودلر، وکافکا، ورامبو لهذا الرأی، کما قال مولانا جلال الدین الرومی:

موج های ســخت طوفان های روح هست صد چندان که خود طوفان نوح

ما یحدثه طوفان الهوی یفوق مئات المرات ما أحدثه طوفان نوح.

هذه المحاولات تکتســی أخیرا بکســاء الشــعر، و یتم ثبتها فی دواوین شعراء کبار أمثال: «دیوان شــمس، ودیوان صائب، ودیوان بیدل الشــاعر الذی تصدّر قائمة الشعراء الصوفیة بعد مولانا فی شوقه وتلهفه العرفانی.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۲۱)

فغزلیات بیدل العرفانیة تُقرّر أن العالم انعکاس للجمال الأزلی، ویقدم هذا الشاعر فی تلک الغزلیات أجمل آرائه اللاهوتیة حول محور التوحید:

که دم زند ز من وما، دمی که ما تو نباشی بدین غرور که ماییم، از کجا تو نباشــی

ازل به ياد تو باشـد، ابد دل كه خراشد　　كه بود وكيست؟ گر آغاز و انتها تو نباشی
من وتو، بيدل ما را به وهم چند فريبد؟　　منی جز از تو نزيبد، تويی چرا تو نباشی

ـ مـن الذی يمكنه أن يتحـدث عن وجوده عندما لم يكن وجـوده نيط بوجودک، وكيف يمكن إنكارک بعد إثبات أنانياتنا بهذا التبختر؟

ـ فالأزل يتذكّرک، والأبد لن يصله أحد، فأنت الذی كنت فی البدء والختام.

ـ يـا بيدل لاتضلـک الكثرة عن الوصول، لأن أجزاء هذه الكثـرة تعود إلى الحقيقة المطلقة.

يقول دشـتی فی كتابه نظـرة إلى صائب: «هذا الغزل العرفانـی لبس ثوب الغزليات الغنائية، والشاعر يغازل الحبيبة الأزلية إذ يقطع أودية الخيال، ويسافر إلى العوالم المطلقة ثم يقفل راجعا إلى عوالم المحسوسات، وهكذا تطير رؤاه فی الآفاق المجهولة للخيال.» والأزل والأبـد مصطلحان، لهما مفاهيم انتزاعية، وتمّ وضعهما لعجز الإنسـان لأن الله لا بدء له ولا نهاية.

والمزاعـم الباطلة التی تتجلی فی الكثرة، والأنانيـات لاتخدع بيدل، إذ يری جميع هـذه المظاهر فانية فی الوجود المطلق.فضمير «أنـا» يعنی «أنت» وأنت يعنی الحقيقة المطلقة.

رفت آن نشأه ز يادم، به فسون من وتو　　برد آن هوش ز مغزم، ألم خلد و جحيم
حلقه ام كرد سجود در يكتايی خويش　　حيرت آورد به هـم دايره علم و عليم

ـ سحرتنی الأنانيات، ونسيت السكر، وطار عن مخيلتی ألم الخلد والجحيم.

ـ والعبودية المطلقة لذاته تعالی، حيّرتنی بحيث لم أميّز بين العلم والعليم.

فقـد ظهر بيدل فی هذين البيتين وكأنه مسـحور، أصابته الدهشـة وعلی حدّ تعبير دشتی: «يتيه فی منحنيات خيالاته، وظنونه وهنا يفک الارتباط بين بيدل وصائب.»

ما الغرض من تلک السّكرة؟ ليست هی إلا الوحدة الإلهية التی تجمع جميع الصفات والأسماء، ويكمن فيها كل أجزاء الوجود، سواء الغيب أو الشهادة. وسحر الأنانيات ليس إلا خديعة، ويجب أن لا يسدّ مسدّ السّكرة الأولی، وكما قال مولانا:

ز مـــا شـــد مســـما و أســـما پديد　　　　در آن نشأه كان جا من و ما نبود

ظهر المسمّى والأسماء بواسطتنا وفى تلك السّكرة لم تكن الأنانيات.

ولهذا وقع الشاعر فى شرك الحيرة، ورأى العلم والعليم واحدا.

وفى غزل آخر تظهر تصورات الشـــاعر اللاهوتية بشكل آخر، تلك التصورات التى تيسر لها الجنوح فى أعماق ضمير الشاعر:

با هيچ كـــس حديث نگفتـــن نگفته ام　　　　در گوش خويش گفته ام ومن نگفته ام

موسى اگر شنيد هم از خود شنيده است　　　　إنّـــى أنـــا اللهى كه بـــه أيمـــن نگفته ام

ـ لم أبح لأحد ما بالأســـرار الإلهية ، فطالما همســـت بها فـــى أذنى ولكننى ما فُهتُ بها.

ـ وإذا ســـمع موســـى خطاب «إنّى أنا الله» فهو لم يسمع عن الآخر، إنما سمع ذاك النداء من أعماق قلبه.

والبيت الثانى يشـــير إلى آية فى القرآن الكريم عندما رأى موســـى نارا على الشجرة وسمع هذا الخطاب: «إنى أنا الله» والشاعر يقول إن موسى لم يسمع الخطاب من شخص آخر بل كان نداء قلبه.

والبيت الأول يشير إلى الحديث الشريف: «من عرف الله كلّ لسانه.» وهذا المضمون ورد كثيرا فى الأدب الفارسى:

هر كه را اسرار حق آموختند　　　　مهر كردنـــد وزبانش دوختند

من عرف أسرار الحق عيّ لسانه وعجز من أن يبوح بها.

ونشـــاهد أحيانا بعـــض الغزليات فى ديـــوان بيدل تخلو من الحماس الذى يســـيطر على معظم أشـــعاره، وتميل إلى البســـاطة وهى بالرغم من بساطتها لون من ألوان الثناء والتوحيد.

النتيجة

تعتبـــر الهند مأوى الإيرانييـــن ودارهم الثانية، وهناك مشـــتركات ثقافية ولغوية بين

الأمتين الهندية والفارسـية، كانت رائجة في شـبه القارة لفترة طويلة، انتقلت إلى تلك الديار عن طريق الأدباء والمؤرخين الإيرانيين. والأدب الفارسـي وجد مرتعا خصبا في الهند حيث ظهر أدباء وشـعراء عكفوا على الأدب الفارسـي ولاسيّما الشعر، منهم بيدل دهلوی الذی أصبح قطبا من أقطاب الشـعراء المتصوفه وبرع في الشعر العرفاني بحيث لانـرى بعد مولانـا جلال الدين الرومي، له مثيلا في هذا اللون من الشـعر. وصبّ بيدل معانيـه العرفانية في غزلياته المعقدة والعاصية علـى الفهم، بحيث يصعب على الباحثين الوصول إلى مغزى كلامه إلا بالاسـتعانة من التراث الصوفي الخالد في شـعر المتصوفة السابقين.

المصادر والمراجع

حسيني، حسن. ١٣٦٧ش. *بيدل سپهری وسبک هندی*. تهران: سروش.

دشتی، علی. ١٣٦٤ش. *نگاهی به صائب*. تهران: اساطیر.

دهخدا، علی اکبر. لاتا. *لغت نامه دهخدا*. تهران: مؤسسه لغت نامه دهخدا.

رسـولی دریا گشت، محمد. ١٣٥٤ش. *صائب وسـبک هندی*. تهران: کتابخانه مرکزی اسناد دانشگاه تهران.

السعيد جمال الدين، محمد؛ وأحمد حمدي السعيد الخولي، ومحد السعيد عبدالمؤمن. ١٩٧٥م. *دراسات ومختارات فارسية*. مصر: دار الرائد العربي للطباعة والنشر.

سلجوقی افغانی، صلاح الدین. ١٣٤٣ش. *نقد بیدل*. هند: دبوهنی دزدات.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ١٣٦٦ش. *شاعر آیینه‌ها* (بررسی سبک هندی وشعر بیدل). تهران: آگاه.

فتوحی، محمود. ١٣٨٦ش. *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

لاهوری، اقبال. ١٩٩٣م. *کلیات اقبال* نشر وحید قریشی. لاهور: آکادمی پاکستان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

التأثيرات الغربية والشرقية فی أدب الأطفال عند نسيم شمال (گلزار ادبی نموذجا)

إيناس محمد عبدالعزيز*

الملخص

گلزار ادبی (الروضة الأدبية) عبارة عن مجموعة من الحكايات التی نظمها نسيم شمال فی قالب المثنوی، يبلغ عددها ثلاثة وثلاثين مثنويا.وقد اعتمد شاعرنا فی نظم هذه الحكايات علی الكلمات السهلة اليومية، فمن المعروف أن اللغة تلعب دورا مهما فی الأدب الموجه للأطفال، فاللغة المناسبة لهم هی اللغة السهلة البعيدة عن التكلف الخالية من التعقيدات، والتی يمكن أن توصل الأفكار إلی عقول الصغار بسهولة ويسر. لذلك ابتعد شاعرنا عن الألفاظ الفصحی المعقدة والمجازية والتعبيرات الغامضة التی يصعب علی الطفل فهمها، كما ابتعد عن الألفاظ العامية والألفاظ السوقية المبتذلة حتی لايتعود عليها الطفل، ويحقق هدفه التعليمی وهو رفع مستوی لغة الطفل دون عسر فی الفهم، وكذلك ليضفی علی شعره قدرا من الرسمية والكلاسيكية، كما أضفی علی حكاياته سمة الجدية وليس الهزل أو السخرية، باستثناء حكاية واحدة بعنوان (الأصلعان) يمكن أن نری فيها عناصر موجزة للسخرية، وهذه الحكايات كانت تعليمية من الدرجة الأولی ولم يعتمد فيها علی الرمز الهادف إلی الأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية، كما هو واضح فی ديوانه إلا فی ست حكايات.

الكلمات الدليلية: نسيم شمال، گلزار أدبی، الأطفال، الأدب.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة القاهرة.
Enas2006@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١هـ. ش

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١١هـ. ش

المقدمة

تعد أغلب أشعار هذا الكتاب ترجمة أو اقتباسا لأشعار لافونتين وفلوريان، يقول نسيم شمال فى مقدمته لهذا العمل: «لقد استنبطت أغلب هذه الحكايات من قصص لافونتين وفلوريان، وهما من الكتاب الفرنسيين المشهورين فى كل أنحاء أوربا.»

لكن ليس معلوما كيف حصل على قصص لافونتين وفلوريان وبأية لغة اطلع عليها، لكن هناك احتمال كبير أنه تعرف عليها من خلال الترجمات، سواء عن طريق جريدة ملا نصرالدين، أو عن طريق الجرائد الأخرى التى كانت تأتى من باكو ومدن القوقاز الأخرى إلى رشت، و تصل إلى أيدى المفكرين والمثقفين الإيرانيين، لكن الأمر المفروغ منه هو أن السيد ميرزا حسن خان نائب المعارف فى جيلان قد ساعد شاعرنا فى عمله هذا، على حد قوله فى مقدمة الكتاب: قبل إنهاء الحديث لابد من توجيه الشكر إلى صديقى الغالى العظيم ، العالم الذكى، الأديب البارع السيد ميرزا حسن خان نائب العلوم فى جيلان أدام الله عطاءه الذى لم يضق بمساعدتى فى اختيار الكتاب.

وعلى الرغم من تأثر شاعرنا بلافونتين وفلوريان فى نظم أشعار هذا الكتاب فإن هذا لم يجعله يغفل الأدب الفارسى والعربى والإغريقى، ولذلك سنحاول الإشارة إلى الحكايات المماثلة لحكايات نسيم شمال فى مصادر أخرى:

عنوان الحكاية عند نسيم شمال	حكايات مشابهة فى مصادر أخرى
گرگ وبره (الذئب والحمل)	أيسوب: أنت دائما على خطأ. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص ٣٧. لافونتين: الذئب والحمل. الكتاب الأول. محمد عثمان جلال. الذئب والخروف ص ١٠ – ١١.
آهو ومو (الغزال وشجرة العنب)	لافونتين: الغزال وشجرة الكرمة. الكتاب الخامس محمد عثمان جلال: الكرمة والأيل ص ٦٦– ٦٧.

شير وموش (الأسد والفأر)	أيسوب: الفأر والأسد. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٤٣. أيسوبوس: الصياد والأسد. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٥٨. لافونتين: الأسد والفأر. الكتاب الثانى محمد عثمان جلال: السبع والفأر ص ٧٣.
خاركش ومرگ خواستن از خدا (الحطاب وطلب الموت من الله)	أيسوبوس: الرجل والموت. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٣٢ – ٣٣. أمثال لقمان الحكيم: الإنسان والموت ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٣٤. لافونتين: الموت والحطاب. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الموت والحطاب ص ٤٣.
حيوانات طاعون زده (الحيوانات المصابة بالطاعون)	لافونتين: الحيوانات المحمومة. الكتاب السابع محمد عثمان جلال: طاعون الوحوش ص ٣٩ – ٤٠.
بچه موش (الفأر الصغير)	لافونتين: الديک والقط والفأر. الكتاب السادس محمد عثمان جلال: الفأر والديک والقط. ص ٢٠.
بلبل ومور (البلبل والنملة)	أيسوب: النملة والخنفساء. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٣. أيسوبوس: النملة والقبرة. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٨٥. سعدى الشيرازى: البلبل والنملة. رسائل نثرية، المجلس الأول. الكليات ص ٩٦٨. لافونتين: البلبل والنملة. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الصرار والنملة ص ٤.
كلاغ وروباه (الغراب والثعلب)	أيسوب: الغراب والثعلب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص ٢٩. لافونتين: الغراب والثعلب .الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الغراب والثعلب. ص ٥.

دو قاطر (البغلان)	أيسوب: ليس عندى ما أخسره. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص ٦٨. لافونتين: البغلان. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: بغلة الأثقال وبغلة المال. ص ٧.
خر وتوله سگ (الحمار والجرو)	أيسوب: اعرف حدودك. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص٧٣. لافونتين:.الكتاب الرابع محمد عثمان جلال: الحمار وصاحبه. ص٢٤ – ٢٥.
اعضای بدن انسان (أعضاء جسم الإنسان)	أيسوب: المعدة أم الأقدام. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٦. أيسوبوس: مناظرة المعدة والأقدام. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٩٧. أمثال لقمان الحكيم: البطن والأقدام ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٩٨. لافونتين: المعدة والأعضاء. الكتاب الثالث محمد عثمان جلال: المعدة والأعضاء ص ٩٣.
پدری با پسرش (أب وابنه)	لافونتين: الطحان وابنه والحمار. الكتاب الثالث. محمد عثمان جلال: الطحان وابنه والحمار. ص ١٢٨ – ١٢٩. إبراهيم العرب: الحارث وزوجته والجحش. ص ٩٨ – ٩٩. لطيفه هاى ملا نصر الدين: ص ٩٤ – ٩٥.
شتر وقوچ وگاو (الجمل والكبش والثور)	جلال الدين الرومى: الجمل والثور والكبش. المثنوى المعنوى. مج ٦ ص. سندباد الحكيم. الذئب والثعلب والجمل. ترجمة أمين عبدالمجيد بدوى. ص٨٣.
كور وچلاق (الأعمى والقعيد)	فلوريان: الأعمى والقعيد. الكتاب الأول إبراهيم العرب: الأعمى والمقعد. ص ٧ – ٨.

پادشاه وچوپان (الملک والراعی)	فلوريان: الملک والراعيان. الكتاب الأول إبراهيم العرب: الملک والراعيان. ص ١٤ – ١٥.
ماهی سيم (السمكة)	فلوريان: السمكة. الكتاب الأول إبراهيم العرب: السمكة. ص٥٠ – ٥١.
گربه وآيينه (القط والمرآة)	فلوريان: القط والمرآة. الكتاب الأول إبراهيم العرب: الهر والمرآة ص ٥٥.
ما ومن (نحن وأنا)	أيسوب: الشريک. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص ١٠٠. فلوريان: المسافران. الكتاب الأول. إبراهيم العرب: السائحان. ص ٨٥ – ٨٦.
شير ودو گاو (الأسد والثوران)	أيسوبوس: الأسد والثوران. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٤٦.
فيل وپشه (الفيل والبعوضة)	أيسوب: قليل الشأن. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٢. أيسوبوس: بعوضة وثور. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص١١٠. أمثال لقمان الحكيم: بعوضة وثور ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص١١٠. فريد الدين العطار: البعوضة والشجرة. فى المقالة الثالثة عشرة فى منظومة مصيبت نامه.
شير وپلنگ وروباه (الأسد والنمر والثعلب)	أيسوب: الأسد والدب أو حصاد بلا تعب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٣٠.
شتر وخر (الجمل والحمار)	إبراهيم العرب: الجمل والحمار. ص ٩٨ – ٩٩.
دو كچل (الأصلعان)	فلوريان: الأصلعان. الكتاب الخامس
دروغگو (الكاذب)	تشبه من حيث المغزى حكاية طلب النجدة عند أيسوب ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام ص ١٠٩.

گربه وقالب پنیر (القطة وقالب الجبنة)	تشبه من حيث المغزى حكاية الحمل والذئب والليث عند إبراهيم العرب ص ۱۵.
گرگ واردک (الذئب والبطة)	-
پلنگ وگربه (النمر والقطة)	-
اسب وسگ (الحصان والكلب)	-
کچل (الأصلع)	-
خانه (البيت)	-
راست ودروغ (الصدق والكذب)	-

بناء على هذا الجدول هناک حکایات مشــترکة بین نســیم شمال وعدد من الكتاب والشعراء الغربيين والشرقيين، كان قد تأثر بهم خلال نظمه لحكايات كتابه (گلزار ادبی)، وهم: لافونتين، وفلوريان، وأيســوب، ومولانا جلال الدين الرومی. لكننا هنا ســنكتفی بإجراء موازنة بينه وبين لافونتين.

نسيم شمال ولافونتين

واضح من الجدول الســابق أن هناک اثنتی عشــرة حكاية مشتركة بين نسيم شمال ولافونتين، الذی يعد «أشــهر من أدخل إلى الآداب العالمية الحديثة القصص على لسان الحيوان وأعطاه أبعادا شــعرية ودرامية جديدة، وجعله ملائمــا لروح العصر، فی الوقت الذی ربطه بكل تراث القدماء، من قبل أيسوب الإغريقی، ولقمان الشرقی وفيدر اللاتينی وبيدبا الهندی من خلال الترجمة الفارسية للنص العربی لابن المقفع.»

رغم تأثر لافونتين بحكايات القدماء، لكنه اتخذ لنفسه نهجا فی صياغتها، فقد تجنب الجانب الحكمی والوعظی الواضح فی حكايات أيسوب، وقد يرجع ذلک إلى أنه «كان يرى الحكاية الخلقية على لســان الحيوان ذات جزأين يمكن تســمية أحدهما جســما والآخر روحا فالجسم هو الحكاية، والروح هو المعنى الخلقی، ولكی يشف الجسم عن الــروح لابد من إجــادة تصويره تصويرا يثير كل ما للروح مــن خصائص. ولذا حرص

لافونتين على توافر المتعة الفنية فى حكايته، بحيث يصور فى شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التى تتوارد لتوضيح الفكرة العامة، حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره، وبذلك تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الفنى واضحة من تلقاء ذاتها.»

كما تخلى لافونتين غالبا عن الأحداث الاستطرادية التى لاتخدم الحكاية ولاتساعد على تطور الحدث، كالحكايات الفرعية المتداخلة كما فى حكايات كليلة ودمنه، ومن الممكن اعتبار بعض حكايات لافونتين ضربا من القصة القصيرة؛ لأنها غالبا تدور حول حادثة واحدة أو موقف واحد أو حالة نفسية أو شعورية فى لحظة ما، وتعتمد على السرد أو الحوار، وشخصياتها قليلة، أما أحداثها فمرتبة ترتيبا منطقيا، تتسم بالوحدة والترابط النصى فى سياق يشكل مقدمة وعقدة وحلا يخلو من المغزى، حيث يترك للقارئ استنتاجه، وهذا يدل على انتقال الحكى الشعبى على يدى لافونتين إلى قص فردى له خصائصه الأسلوبية الجديدة، مما يعنى أن لافونتين قد بلغ بهذا الجنس الأدبى أقصى ما قدر له من كمال فنى وبرع فيه، مما جعله مثالا يحتذى به، وحاكاه الكثيرون من الآداب المختلفة، من بينهم شاعرنا نسيم شمال الذى كان من الممكن أن يرجع إلى تراثه الممتلىء بهذا الجنس الأدبى والذى يعد أحد مصادره، إلا أنه أعجب بأسلوب لافونتين وتأثر به. لكن لتوضيح مدى الاتفاق والاختلاف بينهما فى كيفية تناول الاثنتى عشرة الحكاية المشتركة بينهما سنركز على ثلاثة محاور على النحو التالى:

أ. مقدمات الحكايات:

تبين لنا من خلال الاثنتى عشرة الحكاية أن لافونتين كان قد اعتمد على ثلاثة أنواع للمقدمات، النوع الأول وهو المقدمة التعريفية التى تبدأ بتقديم أبطال الحكايات، وهى الأكثر استخدامًا عند لافونتين، مثال حكاية (الغزال وشجرة الكرمة)، وحكاية (الموت والحطاب)، وحكاية (الحيوانات المحمومة)، وحكاية (الديک والقط والفأر)، وحكاية (البلبل والنملة)، وحكاية (البغلان)، وكذلک حكاية (الثعلب والغراب) التى بدأها قائلاً:

- السيد غراب على فرع الشجرة.

- يمسک بمنقارة قطعة الجبنة.

والنوع الثانى هو المقدمة التمهيدية التى يوضح من خلالها الشاعر استراتيجية الحكاية ومغزاها، حيث تتضمن العبرة والعظة، وهذا النوع من المقدمات يشبه مقدمات الحكايات فـي كليلة ودمنة، على سـبيل المثال حكايـة (الذئب والحمل)، التـى يبدؤها لافونتين قائلا:

- منطق الأقوى دائما هو الأفضل.

- وسـنوضـح ذلـک حـالا.

كما بدأ (حكاية الأسد والفأر) قائلاً:

- يجب أن يساعد بعضنا بعضا قدر استطاعتنا.

- فغالـبا ما تحـتاج إلـى الأصـغر مـنک.

- مـن هـذه الحقيقة حكاية اثنين يشكلان الواقع

- والأمـثلة علـى ذلـک كثـيرة.

والنوع الثالث هو المقدمة التأصيلية التى يسوق الشاعر من خلالها قضية ما أو يطرح موقفـا ما، ثم يعززه بحكاية تعد بمثابة حكاية تمثيلية؛ لأنها تقوم مقام الشاهد أو المثل، مثال حكاية (الطحان وابنه والحمار)، ومقدمتها طويلة على النحو التالى:

- إن اختراع الفنون حق لمن لهم السبق،

- فنحن مدينون لليونان القديمة بهذه الأسطورة الأخلاقية.

- فهذا الحقل لايمكن أن ينبت.

- ولايستفاد من نبته إلا بعد مرور آخرين فيه.

- كل يوم يمر يهتدى كتابنا إلى اكتشاف جديد.

- الآن أريد أن أقص عليک شيئا قد تم إبداعه

- وقد نقله فى الماضى ماليرب إلى صديقه راكان.

- هذان الخصمان لهوراس وورثة لير.

- وهما تلميذان لأبوللو وأستاذينا حتى نحسن القول.
- تقابلا ذات يوم بمفردهما بدون شهود.
- وقد تبادلا أفكارهما واهتماماتهما.
- وهكذا بدأ راكان كلامه: أريد أن تقول لى هذا،
- فأنت على علم كامل بكثير من الأمور الحياتية،
- وأنت الذى تخطيت كثيرا من الصعاب.
- والذى تدرك كل شىء فى هذه السن المتقدمة.
- ما القرار الذى يجب أن أتخذه؟ لقد حان الوقت للتفكير.
- فأنت تعرف قدراتى وموهبتى ونشأتى.
- هل أقيم فى القرية؟
- وأتولى عملا فى الجيش أم أقبل العمل فى البلاط؟
- كل شىء فى الدنيا ممزوج بالمرارة والعذوبة.
- للحرب لذتها وحلاوتها، وللزواج قلقه واضطرابه.
- إذا اتبعت ما أهواه، لعرفت بكل سهولة إلى أى هدف يجب أن أتجه؛
- لكنى لست وحدى، فلدى أسرة وبلاط وشعب يجب إرضاؤهم
- رد ماليرب: إرضاء الجميع أمر صعب.
- والأفضل قبل أن أرد عليك أن تنصت جيدا لهذه القصة:
- قرأت أنه فى أحد الأماكن كان يوجد طحان وابنه.

وكذلك مقدمة حكاية (الأعضاء والمعدة) لكنها مقتضبة إذا ما قورنت بالمقدمة السابقة حيث يقول لافونتين:

- كان لابد لى بحكم موقعى
- أن أكون قد بدأت عملى
- وعندما رأيته
- كانت المعدة هى الصورة التى أمامى:

أما نســيم شــمال فكان دائما يفضل المقدمة التعريفية، على سبيل المثال يبدأ حكاية (الغراب والثعلب) قائلا:

- كان هناك غراب أحمق وتعيس يملك عشا على غصن شجرة.

بينما بدأ حكايته (الذئب والجمل) قائلاً:

- رأى ذئب مجنون ومؤذٍ ومندفع (متهور) حملاً عند مجرى الماء.

وبدأ حكاية (الأسد والفأر) قائلاً:

- انطلق فأر كالسهم من أحد الثقوب وهرب من قبضة الأسد.

وبدأ حكاية (أب وابنه) التي تعد محاكاة لحكاية (الطحان وابنه والحمار) قائلا:

- في الشارع كان يسير أب مع ابنه وبرفقته حماره.

ب. نهايات الحكايات:

كان لافونتين غالبا يســدل ســتار حكاياته دون ذكر المغزى، معتمدا- كما ذكرنا من قبــل- على إجادة تصويره للأحــداث لكي تعبر عن المعنى بذاتها، على ســبيل المثال حكاية (الغراب والثعلب)، حيث ختمها قائلا:

- شعر الغراب بالخزي والعار مما حدث.

- وأقسم- وإن كان متأخرًا بعض الشيء- أنه لن ينصت للمتملقين

وختم حكاية (البغلان) قائلاً على لسان البغل حامل البرسيم:

- إذا لم تكن قد خدمت طحانا مثلي

- ما كنت متعبا هكذا.

وأنهى حكاية (الحمار والجرو) قائلاً:

- على الفور بدل الحمار ألحانه

- وهكذا انتهت الكوميديا.

كما ختم حكاية (الأعضاء والمعدة) التي تعد تمثيلية، قائلا:

- قد رآهم مينوس

- يشبهون الأعضاء
- وبهذه الأسطورة الأخلاقية
- أعادهم إلى أعمالهم.

لكن على الرغم من ذلك كان لافونتين أحيانا يختم بعض حكاياته كأيسوب بذكر مغزى الحكاية الذى يشتمل على الوعظ والحكم. وهذا يدل على عودة لافونتين فى بعض الأحيان إلى تقنية الحكى الشعبى من حيث ذكر المغزى، لكن هذا لايظهر كثيرا عنده، على سبيل المثال (حكاية الديك والقط والفأر) التى ختمها قائلاً:

- حاذر ما دمت حيا
- لاتحكم على الناس من مظهرهم

وكذلك حكاية (الطحان وابنه والحمار) التى تعد تمثيلية فقد اشتملت نهايتها - التى تعد إجابة على السؤال الذى طرح فى بدايتها- على وعظ، وهى على النحو التالى:

- وأما أنت فلتتبع المريخ أو الحب أو الملك.
- اذهب واجر واستقر فى الولاية.
- تزوج أو اعتكف أو التزم صنعة أو عملا فى الحكومة.
- لايمكن إغلاق أفواه الناس، فأى شخص سيقول شيئا، فلا تتردد فى هذا الشأن.

أما نسيم شمال فكان على عكس لافونتين، غالبا ما اعتمد على تقنية الحكى الشعبى وأنهى حكاياته بحكمة ووعظ تعليمى أو أخلاقى، باستثناء حكاية (الغراب والثعلب)، فقد أسدل ستارها دون وعظ قائلا:

- غاص الغراب الصغير فى الغم وأقسم بجرأة شديدة
- أنه لن يسمع مرة أخرى كلام أحد وخاصة المتملقين الأخساء

ج. مغزى الحكايات:

كان لافونتين غالبا لايذكر مغزى الحكاية، بل كان يترك للقارئ استنتاجه، وإذا ما ذكره فكان ذكره يأتى إما فى مقدمة الحكاية وخاصة المقدمة التمهيدية كما فى حكاية

(الذئب والحمل) وحكاية (الأسد والفأر) وحكاية (الحمار والجرو) وإما أن يرد في نهاية الحكاية مثل حكاية (الموت والحطاب)، وكذلك حكاية (الديک والقط والفأر)، أما نسيم شمال فغالبا ما كان يذكر مغزى الحكاية في نهايتها.

بعد دراسة الحكايات تبين أن نسيم شمال اتفق مع لافونتين في مغزى بعض الحكايات، مثل حكاية (الغراب والثعلب)، حيث أكد كل منهما ضرورة عدم الإنصات للمتملقين، وحكاية (الفأر الصغير) التي تقابل عند لافونتين (الديک والقط والفأر)؛ حيث اتفق الاثنان على ضرورة عدم الانخداع بالمظاهر، وفي حكاية (الغزال وشجرة الكرمة) أكد الاثنان أهمية الاعتراف بالجميل، أما في حكاية (الحمار والجرو) فقد دعا كلاهما إلى ضرورة عدم تجاوز الحدود وضرورة تقدير كل شخص لإمكانياته. وفي حكاية (أب وابنه) التي تقابل عند لافونتين (الطحان وابنه والحمار) فقد أكد الاثنان ضرورة عدم الإصغاء لثرثرة الناس، لأنه لا جدوى منها، وأخيرا حكاية (الموت والحطاب)، حيث يختمها لافونتين قائلاً:

- الأفضل أن نعاني ونتألم بدلا من أن نموت
- هذا هو شعار بني آدم في هذا العالم

أما نسيم شمال، فقد ختم الحكاية قائلاً:

- أي إنسان فقير، مريض، عجوز لايشبع من الحياة
- ففي ظلمات سكرات الموت ينتظر نور جمال الحياة

أما حكاية (الذئب والحمل) فقد اعتمد نسيم شمال ولافونتين على الرمز في مغزاها ذي المنحى السياسي، وقد عبر كل منهما عنه بأسلوبه، فلافونتين ركز على أن منطق القوة صار هو المفضل مما أدى إلى شيوع الظلم، فيقول:

- منطق الأقوى دائما هو الأفضل.
- وسنوضح ذلک حالا.

....

- مزقه الذئب وأكله

– دون أن يتحرى الدقة

أما نسـيم شـمال فقد أكد أن البقاء للقوى وليس للضعيف، فكل من لايتمتع بالقوة يذل ويقتل، فيقول:

– كان الحمل الضعيف ينشد بنواح هذا الكلام تحت أسنان الذئب.

– كل ضعيف ذليل، والقوة أكبر دليل على ذلك.

عـلاوة على الحكايات السـابقة، هنـاك حكاية بعنوان (البغـلان) أكد لافونتين من خلالها ضرورة عدم تجاوز الحدود والتزام كل شخص بعمله، فيقول البغل حامل البرسيم لصديقه فى نهايتها:

– إذا لم تكن قد خدمت طحانا مثلى

– ما كنت متعبا هكذا

أما أيسـوب الذى كانت حكايته بعنوان (ليس عندى ما أخسره) فقد أكد من خلال مغزاهـا أن الفقير المتواضع يعيش آمنا، أما الغنى فهو يعيش على حافة الخطر دائما.لكن نسيم شمال جمع بين كلا المغزيين، وقال على لسان البغل حامل البرسيم:

– ماذا فعلت بالمال والسلطة، السلامة فى فقر الصاحب

– عندما تجاوزت حدودك تجرعت الألم والمرارة.

فـى النهاية نود أن نقول إن نسـيم شـمال رغم اتفاقه مع لافونتيـن غالبا فى مغزى الحكايات، فإنه لم يكن مترجما حرفيا، بل يمكن أن نقول إنه بعد أن استوعب موضوع الحكايات صاغها بأسـلوبه وانتقل من مجرد الترجمة الجافـة التى تلزم الأصل بطريقة حرفيـة إلى موضوع جديد، والدليل على ذلك وجـود حكايات موجزة لديه فى حين أنها تتسـم بالإسـهاب عند لافونتين، مثل حكاية (أب وابنه) التى تقابل عند لافونتين– كما ذكرنا– حكاية (الطحان وابنه والحمار)، هذا فضلاً عن اختلاف أسـلوبيهما وطريقة تصويرهما للحكاية، ولذلك سـوف نذكر ترجمة حكاية (الفأر الصغير) لنسـيم شـمال ومقابلهـا عنـد لافونتين وهى بعنـوان (الديك والقط والفأر) مثـالا على اختلافهما فى تصوير الأحداث، أمـا مغزى الحكاية فرغم أنهما اتفقا عليه وهو ضرورة عدم الانخداع

بالمظاهر، فإن نسيم شمال قد استعان فيه بالرمز بهدف توضيح وضع بعض الناس في بلاده.

أولا. ترجمة الحكاية عند لافونتين:

- فأر صغير مازالت خبراته محدودة.
- كاد أن يقع في الفخ.
- فحكى لوالدته الحكاية على النحو التالي:
- عبرت الجبال التي تحيط بهذا البلد
- وقمت باجتيازها كفأر شاب
- يسعى في الفضاء الواسع لكسب رزقه
- وقعت عيني على اثنين من الحيوانات
- أحدهم لطيف، وظريف وطيب القلب
- والآخر ماكر وخبيث وحائر
- لديه صوت خارق وقاسٍ.
- على رأسه قطعة لحم.
- كان لديه شيء يشبه المخلب وكان يرفع نفسه في الجو،
- كالذي يريد أن ينهض للطيران.
- وله ذيل من الريش الملون الكثيف.
- هذا هو الديک الذي كان فأرنا يريد
- أن يصوره لأمه.
- كأنه الحيوان الذي أتى من أمريكا.
- قال: إنه قاتل وبرفرفة أجنحته
- كان يحدث ضجيجا وضوضاء
- ورغم فضل الله وما أتمتع به من شجاعة،
- لكنني هربت من شدة الخوف.

- ولعنته من كل قلبى.

- فلو لم يكن موجودا لاستطعت التعرف على هذا الحيوان اللطيف الصغير مثلنا.

- الذى لديه ذيل طويل ومتواضع.

- كان ينظر إلى بحياء لكن بعيون براقة محدقة.

- اعتقد أنه متعاطف جدا

- مع السادة الفئران، لأن لديه آذانا

- تشبه آذاننا.

- كنت أريد الاقتراب منه لكن الصوت المفاجئ

- جعلنى أهرب

- قالت الفأرة، يا بنى، هذا اللطيف هو القط

- الذى يخفى خلف طيبته الكذب والنفاق

- عكس من له صلة قرابة بك

- خبيث أراد أن يخدعك

- وعلى العكس تماما الحيوان الآخر

- فمن المستبعد أن يلحق بنا أى ضرر منه

- وربما يعد لنا فى يوم من الأيام طعامنا

- أما مطبخ القط فقائم على لحمنا

- حاذر ما دمت حيا

- ولا تحكم على الناس من مظهرهم

أما الحكاية عند نسيم شمال فهى على النحو التالى:

- ذات يوم خرج فأر صغير من الشق متجها إلى الصحراء الواسعة الرحبة.

- فوصل إلى سفح الجبل والمرج، فرأى هناك اثنين من الحيوانات.

- رأى قطة صغيرة كالعروس وخلفها ديك صغير.

- ولأنه لم يكن يعرف حبيبه من عدوه، عرض الفأر الوليد نفسه للخطر.

– حيث أراد أن يتجه نحو القطة ليصبح فريسة لخصمه.

– فتقدم الفأر اللطيف نحو القطة، لكن الديک صاح فجأة.

– وعندما رفرف الديک بجناحيه، خاف منه الفأر الصغير.

– وذهب إلى أمه الحنون، وقال رأيت اثنين من الحيوانات اليوم.

– الأولى ناعمة ورشيقة وجميلة، جسدها كالحرير.

– كانت عيناها الزرقاوان مثل عيناک، ووبرها ناعم مثل وبرک.

– والثانی كان على رأسه تاج أحمر، ولحيته حمراء ومخيف وقبيح الشكل.

– أردت أن أذهب نحو الأولى، فرفرف الثانی بجناحيه.

– ففرت خوفا منه واتجهت نحو شق الغار.

– عندما سمعت أم الفأر هذا الكلام، انهمرت الدموع من عينيها.

– وقالت يا وليدی الصغير إنک لم تعرف الفرق بين العدو والصديق.

– ذات العيون الزرقاء التی رأيتها أولا، اسمها قطة وهی عدوتک.

– القطة ماجنة، وهی عدوة الفئران.

– وذاک الذی رأيته قبيح الشكل هو الديک، وهو أفضل من الجميع.

– خلصک من القتل، فحذار يا عزيزی كل الحذر.

– لاتنخدع بظاهر الأشخاص، ولاتأكل شيئا من أيدی الأخساء.

والحكاية الثانية التی سوف نستشهد بها هی حكاية (البلبل والنملة)، لكننا لن نكتفی بذكر ترجمتها عند كل من لافونتين ونسيم شمال فحسب، بل سنذكر ترجمتها عند سعدی الشيرازی أيضا لنرى كيف عالجها كل واحد منهم، فرغم اشتراكهم فی أبطال الحكاية والحدث الرئيس فيها وهو انشغال البلبل بالغناء والرقص، بينما النملة اهتمت بجمع الحبوب، لكنهم اختلفوا فی طريقة سرد الحكاية وتصويرها، هذا فضلا عن اختلاف المغزى، فسعدی الشيرازی الواعظ الدينی قد أكد فی نهاية حكايته ضرورة أن يجتهد الإنسان بزراعة الطاعة فی مزرعة الحياة، ليظفر بالآخرة. أما لافونتين فقد أسدل الستار دون وعظ وترک للقارئ استنباطه، أما نسيم شمال فقد أكد ضرورة التعلم وأهمية العمل

خلال فترة الشباب؛ لينعم الإنسان بحياة كريمة فى الكبر، وها هو نص الحكاية عند سعدى الشيرازى:

روى أن بلبلا ابتنى له عشا على فرع شجرة فى روضة، واتخذت نملة صدفة أسفل تلك الشجرة لها موطنا، وأنشأت لأيامها العديدة مقاما ومسكنا وكان البلبل يقضى نهاره وليله وهو يحلق حول الروضة ويرجع على بربط نغماته الآسرة ترجيعاته، وكانت النملة مشغولة فى ليلها ونهارها بجمع النفحات، وقد انتفج البلبل بصوته فى جنبات الروض كان البلبل يكلم الورد رمزا وكان ريح الصبا يزجى بينهما غمزا. وحين كانت هذه النملة الضعيفة تشاهد دلال الورد وضراعة البلبل كانت تقول بلسان الحال: ماذا يتأتى عن هذا القيل والقال وسوف يجد الجد فى وقت تال، فلما انقضى فصل الربيع وكل موسم الخريف وحل الشوك محل الورد ونزل الغراب فى مقام البلبل، وأخذت رياح الخريف تهب والأوراق تتساقط من الأشجار، واصفر وجه الورق، وبردت أنفاس الهواء وجعل الدر ينتثر من رأس السحاب، والكافور ينتخل من غربال الهواء، دخل البلبل بغتة الروضة فلم ير لون الورد ولم يشم رائحة السنبل فخرس لسانه الحكاء فليس من وردة يرى جمالها ولاخضرة يشاهد كمالها، فضاقت طاقته لفقره وعجز إعجازه لفاقته فتذكر أن نملة فى آخر الأيام سكنت بأسفل هذه الشجرة وكانت تجمع الحبوب، فيرفع اليوم حاجته إليها ويطلب منها شيئا بسبب قرب الدار وحق الجوار.

ذهب البلبل الجائع من عشرة أيام إلى النملة يستجديها، قال: أيتها العزيزة إن السخاء دليل السعادة وأساس السيادة، وكنت أمضى عمرى العزيز بغفلة وكنت تقومين بجليل الأعمال وتكدسين الذخائر فلو تكرمت على بنصيب منها، فقالت النملة: كنت فى الليل والنهار فى القيل والقال وأنا فى جهيد الحال؟ كنت تشغل نفسك بنضارة الورد ونضارة الربيع، ولم تكن تدرى أن لكل ربيع خريفا ولكل طريق نهاية.

فاسمعوا أيها الأعزاء قصة البلبل وقيسوا عليها حالكم واعلموا أن وراء كل حياة وعقب كل وصال فراقا وليس صفاء الحياة بلا ثمالة وأطلس البقاء بدون برد الفناء، فإن خطوتم فى طريق الطاعة قرأتم: {إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ} (الانفطار: ١٣) ولكم جزاء وإن

بسطتم رحلكم في ربع المعصية تلوتم: {وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ} (الانفطار: ١٤) لكم قصاصا، فلا تغفلوا في ربيع الدنيا كالبلبل واجتهدوا وبزراعة الطاعة في مزرعة الحياة؛ لأن الدنيا مزرعة الآخرة، فإن هبت ريح صرصر خريف الموت دخلتم شق القبر كالنمل بحبوب العمل الصالح، قال الحكماء لاتلبثوا عاطلين حتى إذا حلق نسر: {إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ} (الواقعة: ١) وبسط جناحي (ليس لوقعتها كاذبة) وقرع طبل (القارعة) وجاشت العقول من حرارة شمس القيامة وماجت القلوب من هيبة نفخة الصور كنت معذورا لانقض ظهر يد الحسرة بأسنان الحيرة فكان أمامك مثل هذا اليوم، واجتهدت لتحصل على الزاد أثناء هذه المهلة القصيرة وادخرت الذخيرة. وفي يوم القيامة تتحير ويتفكر خلائق الأرض وملائك السماء، ويرتعد الأنبياء، ويرتغب الأولياء، ويرتعش المقربون والحاضرون.

- إذا خاطب الله في المحشر يا لقهر الأنبياء أين عذركم.
- فقل أجل ربي الستر عن وجه لطفك فللأشقياء أمل المغفرة.

فإن حصلت الزاد اليوم من مزرعة الدنيا طرحته بالغد في الجنة الباقية.

- فاز بقصب السبق من الدنيا من حمل معه نصيبا على الآخرة.

بينما الحكاية عند لافونتين على النحو التالي:

- كان البلبل يشدو
- خلال فصل الصيف
- لكنه فقد كل شيء
- عندما هبت الريح
- فلا يملك شيئا
- من الذباب أو الديدان
- ذهب باكيا من الجوع
- إلى جارته النملة
- يطلب منها أن تقرضه

- بعض الحبوب من أجل البقاء على قيد الحياة
- حتى الموسم الجديد
- وقال لها: قبل أغسطس وأقسم لها بشرف الحيوانات.
- سأرد لک الدين وفوائده
- النملة لاتقرض
- فالإقراض ليس من طبعها
- ماذا كنت تفعل فى فصل الصيف؟
- قال لها لهذا المفترض
- ليل نهار كنت أغنى
- ألا يرضيک
- تغنى؟ أنا سعيدة
- حسنا أرقص الآن.

أما الحكاية عند نسيم شمال فهى على النحو التالى:

- كان هناک بلبل ثمل دائما يرقص على الأغصان المتشعبة فى فصل الربيع.
- وكانت هناک نملة تحمل الحبوب داخل جحرها من أجل الشتاء.
- وبسبب التفكير فى الشتاء انشغلت ليل نهار بجمع الحبوب وهى مفعمة بالسعادة.
- عندما مر فصل الربيع والخريف، ورفعت الشتاء رايتها على الصحارى والوديان.
- واختفى أى أثر للون الأخضر والبنفسجى فى الصحارى والبساتين إلا الثلج.
- صار البلبل العاجز أسيرا للثلج، ولم يعد قادرا على الحركة.
- فجاء يشحذ، وهكذا قال للنملة الضعيفة الصغيرة:
- اقرضينى بعض الحبوب، فالقرض ضرورى وقت الضيق.
- فردت عليه النملة: خلال فصل الربيع لماذا لم تفكر فى مثل هذا الوقت؟
- هكذا رد البلبل المغرد: كنت أرغب فى الرقص والغناء.
- أسعدت قلبى بالغناء، ولم أفكر فى الشتاء

- قالت له النملة الصداقة شيء، لكن الإقراض ليس من طبعي.

- أيها الصديق كل ما تريده اطلبه مني، لكن لا تقترض مني دون رهن.

- لقد قال لي ملا قلي عدة مرات، إذا كنت عاقلة فلا تقرضي مطلقا.

- الخلاصة وقع البلبل ومات حزنا لكنه حمل حسرته على الحبوب معه في القبر.

- يا عزيزي التقط السكر بشفاهک کالببغاء، واتعظ من ذلک البلبل وتلک النملة الصغيرة.

- انشغل بالعمل خلال فترة الشباب، وإلا صرت ذليلا وعاجزا في مرحلة الشيخوخة.

- لاتغفل التدريب والتعليم، واخش الجهل والفقر في مرحلة الشيخوخة.

- عندما يشحب وجهک ويبيض شعرک، ستصبح الحياة بلا جدوى.

- ليست الأسنان للشواء والطعام، وليس الرضا في وجود زوجة لک في البيت.

- ليس هناک معين للإنسان إلا العلم، ومؤنسک الوحيد هو أشرف الدين.

المصادر والمراجع

درويش، أحمد. ۱۹۹٦م. *الأدب المقارن: النظرية والتطبيق*. ط ۳. القاهرة: دار الفكر الحديث.

بدوي، أمين عبدالمجيد. ۱۹۸۱م. *القصة في الأدب الفارسي*. بيروت: دار النهضة العربية.

إمام عبد الفتاح، إمام. ۲۰۰۳م. *حكايات إيسوب: دراسة وتعليق وترجمة*. مجلة القاهرة: العدد ۱۵۳.

غنيمي هلال، محمد. لاتا. *الأدب المقارن*. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الحسيني، اشرف الدين. ۱۳۷۵ش. *كليات سيد اشرف الدين گيلاني* (نسيم شمال) باهتمام احمد اداره چي گيلاني. تهران : انتشارات نگاه.

عاطف راد، مهدي. ۱۳۸٤ش. *نسيم شمال: بنيادگر ادبيات كودكان در ايران*. شاعر مردم باهتمام: علي اصغر محمد خاني. تهران: انتشارات سخن.

درودیان، ولي الله. ۱۳۸٤ش. *لافونتين وسيد اشرف الدين حسيني قزويني*. شاعر مردم باهتمام: علي اصغر محمد خاني. تهران: انتشارات سخن.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

الغزل الصوفى عند ابن الفارض وجامى؛ دراسة نقدية مقارنة فى المضمون

محمد هادى مرادى*
فاطمة نصراللهى**

الملخص

إن الأدب المقارن من أهم الفروع الأدبية لأنه يعالج الصلات التاريخية الموجودة بين أدبين مختلفين، موضحا وجوه خلافهما وتشابههما. ويشترط فى هذا الحقل النقدى أن تكون لغة موضوع الدراسة مختلفة. تتطرق هذه الدراسة المتواضعة إلى الغزل الصوفى للشاعرين الكبيرين ابن الفارض وجامى من حيث المضمون، على أنهما كانا من أعلام الشعراء الصوفية فى الأدبين العربى والفارسى. فتلقى الضوء على حياة الشاعرين، ثم تنطلق نحو دارسة مضامينهما الشعرية على أساس أهم مظاهر الشعر الصوفى كالخمر والمرأة اللتين يوظفهما الشاعر لبيان المفاهيم العرفانية.

الكلمات‌الدليلية: ابن الفارض، جامى، الغزل الصوفى، الحب، الخمر، المرأة.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبايى.
**. خريجة جامعة آزاد الاسلامية فى كرج.
hadimoradi29@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٢٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٣/٢١هـ. ش

المقدمة

إن التصوف ظاهرة دينية قوية بدأت حوالى القرن التاسع الهجرى، وانتشرت منذ ذاک الزمن فی الممالک الإسلامية، وهی نزعة ذات الفرق الكثيرة فی كل أنحاء العالم الإسلامی، وجذبت الكثيرين من الشعراء. أما اللذان يشار إليهما فی هذا البحث فهو ابن الفارض المصری الذی مشهور بأشعاره الصوفية الجزيلة، وجامی الذی هو من أشهر شعراء الفرس الصوفية. وقامت الدراسة بالمقارنة بين غزلهما الصوفی مضمونا.

حياة ابن الفارض

هو عمر بن علی بن المرشد بن علی شرف الدين أبوحفص الحموی الأصل، ولد بالقاهرة فی الرابع من ذی القعدة سنة ٥٧٦ق، قدم أبوه من حماة فی بلاد الشام إلى مصر فأقام فيها، وكان يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدی الحكام ولقب بالفارض، وهناک رزق بولده عمر، لذاک سمی بالفارض. (ابن غالب، لاتا: ٣)

يبدو شعر ابن الفارض من الوجهة الفنية نموذجا صادقا للتعبير الشعری المنبثق عن تجربة ذاتية أصلية، وذلک لأن أحواله ومنازلاته ومواجيده الروحية هی التی كانت تحرک فيه القوافی والأوزان، فتجعله ينشط للشعر، إذ يصف به أحواله عن ذوق فردی أصيل لا عن تقليد أو محاكاة. (جودة نصر، لاتا: ٣٠٥)

وكانت وفاة سلطان العاشقين شرف الدين عمر ابن الفارض فی العام الثانی والثلاثين بعد المائة السادسة للهجرة، ودفن فی سفح جبل المقطم فی مكان يدعی اليوم قرافة ابن الفارض. ومازال قبره حتى الساعة مزارا يزدحم بأفواج المؤمنين. (ابن الفارض، ٢٠٠٥م: ١٥)

حياة جامی

ولد جامی فی خرجرد فی مدينة جام، وقت العشاء الثالث والعشرين من شعبان المعظم سنة سبع عشرة وثمانمائة. كان لقبه الأصلی عمادالدين، ولقبه الذی اشتهر به

نورالدین، واسمه عبدالرحمن. (لاری، ۱۳۴۳ش: ۳۹)

وبما أن مولده كان فی جام، وفیها مرقد شیخ الإسلام احمد جامی اختار لنفسه جامی. (جامی، ۱۳۸۳ش: ۱۶)

كان من كمالات أستاذ جام، ذوقه الشعری وهو كان مشهورا بهذا الفن فی عصره ومعروفا بالبراعة عند أكثر المتكلمین فی اللغة الفارسیة فی إیران وتركستان والهند، ولقب بخاتم الشعراء لأنه انقضی بوفاته نظم الشعر بأسلوب الشعراء القدامی الذی كان معروفا فی خراسان وفارس والعراق، وبعد وفاته حتی القرن الثالث عشر لم یطلع نجم مشرق من تلك النجوم القدیمة فی أفق الأدب الفارسی. (حكمت، ۱۳۸۶ش: ۱۱۱)

عاش جامی إحدی وثمانین سنة، وفی صباح یوم الجمعة وفی الثامن عشر من محرم الحرام، ظهرت آثار الرحیل من مقام الفناء إلی دار القرار، وتوفی سنة ثمان وثمانمائة ودفن فی هرات. (لاری، ۱۳۴۳ش: ۴۴)

أشعار ابن الفارض وجامی فی المضمون

مع أنّ الشكل قسم هام لكلّ أثر أدبی، نتطرق فی هذه العجالة إلی مضامین الشاعرین الشعریة، لأنّ الشعر أو النثر لایخلق إلا بسبب مضمونه، ولكل مضمون فكرة خلقته. وبهذه الصورة مع خلق الآثار الأدبیة المتعددة تنتشر الأفكار فی العالم وتؤثر علی الحیاة البشریة. لكل نوع من الشعر مظهر، ومظاهر الشعر الصوفی هی التی تساعدنا علی فهم أشعار ابن الفارض وجامی. الخمر مظهر من المظاهر التی انصرف إلیها ابن الفارض فی أشعاره بشكل واسع، وإدراك معناها یفتح بابا من المعانی أمام القارئ.

الخمر فی شعر ابن الفارض

الخمر موضوع هام فی شعر شعراء الصوفیة، ومع السیر فی دیوان ابن الفارض تبدو أهمیته فی أشعاره بحیث أنه اختصّ قصیدة كاملة لبیان هذا الموضوع مع أن أكثر الشعراء یستخدمونها خلال أشعارهم بشكل شتّی.

القصيدة الخمرية هی أهم القصائد فی ديوان ابن الفارض بعد تائيته الكبری. يقوم الشاعر فی هذه القصيدة بوصف الخمرة وصفاً عميقاً، كی يبلغ غاية غير مادية، ويجبر القارئ علی العبور من ظاهرها إلی باطنها. فی ظاهر القصيدة يبدو أن ابن الفارض وصف الخمر، ولكن لكونه شاعراً صوفياً فإنّ لكل ألفاظه مفهومين، فللخمر فی نظرته معنی آخر. فی بداية القصيدة يأتی الشاعر بذكر حبيب هو مبدأ كل شیء فی الحقيقة، ومبناه؛ وقصة هذه المدامة التی يصفها حتی نهاية القصيدة ترجع إلی هذا الحبيب، وهو الغاية النهائية فی الأصل:

شربنا علی ذكر الحبيب مدامة   سكرنا بها، قبل أن يخلق الكرم

(ابن الفارض، ۲۰۰۵م: ۱۷۹)

هذا هو الحبيب الذی كان حبّه فی قلب الشاعر قبل خلق العالم فهو حبّ عريق. ثم يبدأ بوصف الخمر، إذ يختص قسم كبير من القصيدة بها. بدقة النظر فی هذه الأوصاف يبدو كأنّ الصفات المذكورة لشیء أعلی من الخمرة المادية، والخمر فی الحقيقة تمثّل غيرها، وهی يمكن أن تكون رمزا للحبّ، رمزٌ لحبٍّ أصيل لحبيب أزليّ. وهو يصف الخمر كمفتاح كل قفل ودواء كل داء، ويقول:

وإن خطرت يوما علی خاطر امریء   أقامت به الأفراح، وارتحل الهمّ
ولو نظر الندمان ختم إنائها،   لأسكرهم من دونها ذلک الختم
ولو نضحوا منها ثری قبر ميت   لعادت إليه الرّوحُ، و انتعش الجسم

(المصدر نفسه: ۱۸۰)

أجل، إنّ ابن الفارض، يُظهر الخمر بأنها تشفی كل مرض وتحلّ كل مشكلة إذ يقول:

ولو طَرَحوا، فی فَیءِ حائط كرمها   عليلاً، وقد أشفی لفارقهُ السقمُ
ولو جُليت، سراً علی أكمهِ غدا   بصيراً، و من راووقها تَسمعُ الصمّ

(المصدر نفسه: ۱۸۰و۱۸۱)

وأنّه يصلح مفاسد الأمور الباطنية والأخلاقية كما يصلح الأمور الظاهرية:

تُهـذب أخلاق الندامـی، فیهتدی   بها لطریـق العزم، مـن لا له عزم
ویکـرُمُ من لم یعرف الجـودَ کفَّهُ   ویَحکُمُ، عند الغیظ، من لا لَه حلم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

هذه الخمرة بهذه الصفات الفاضلة والمؤثرة علی المخلوقات لیست إلّا الحبّ الإلهی، (جودة نصر، ۱۹۸۳م: ۳۶۳) الذی یشفی کل مریض ویحیی کل الموتی ویفتح کل الأبواب المغلقة ویبعث الفرح والبهجة ویذیب کل همّ وغمّ، حینما تنتشرُ رائحته فی العالم دون أن یدرک من جانب الخلائق بصورة کاملة. هذا هو الحب الذی سکر به الشاعر ولایقطع صلته به أبدا. أما فی قسم آخر من القصیدة فهو یقول:

یقولون لی : صفها، فأنت بوصفها   خبیرٌ، أجل، عندی بأوصافها علم

(ابن القارض، ۲۰۰۵م: ۱۸۲)

وبعد الفراغ من هذه الأوصاف یبیّن معرفته للخمر أو حب المحبوب کأنّه بین الناس معروف بهذه المعرفة وهم یطلبون منه وصف حبه العریق للمحبوب الحقیقی وهو کذلک یصدق هذه الإدعاء، قائلا:

صفـاءٌ ولا ماءٌ، ولطـفٌ ولاهواء   ونـورٌ ولا نارٌ، وروحٌ ولا جسـم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

وکأنه محرم لأسرار المحبوب، یحصی میزات الخمر (الحب الإلهی)، ویقول بأنّ لهذا الحبّ صفات لیس لها مثیل، وهو مطهر خالٍ من التلوّث المادیّ وفی الحقیقة أعلی مما یبادر إلی الذهن. ثم ینصرف إلی تبیینه وما أدرکه منه عن أعماق قلبه ویتکلم عن قدمه، بأنه کان موجودا قبل أن یوجد ما فی العالم:

تقـدّم کُـلَّ الکائنـات حدیثُها   قدیماً، ولا شکلٌ هناک، ولا رسم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

وخلق کل شیء علی حسب محبة الله وفهمها لایمکن إلا بواسطة العقلاء، والذی حرم عن هذه النعمة محروم عن إدراکها:

وقامت بها الأشـياء ثَـمّ، لحكمة بها احتجبت عن كلّ من لا له فهمُ

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

ثمّ ينصرف الشاعر إلى البحوث الحكمية فى الحبّ وفيها ظرائف عديدة، مثلا:

ولا قلبهـا قبل، و لا بعدَ بعدها، وقبليّـة الأبعاد، فهـى لها حتم

(المصدر نفسه: ۱۸۳)

يذكّر البيت القارى، هذه الآية الشريفة: ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾ (الحديد: ۳) بمعنى أنّ الله تعالى وحبه كان الأول قبل وجود كل شىء، ويكون الآخر بعد إيجاد كل شىء، ولايسبق عليه شىء ولايلحق به شىء وكل شىء منه، وهذا بحث عميق فى الحكمة يطلب مجالاً واسعاً، ثم يقوم الشاعر بالتعبير عن نفسه أمام الحب ويقول:

وقالوا: شـربتَ الإثـم! كلّا وإنّما شربتُ التى، فى تركها عِندىَ الإثمُ

(ابن القارض، ۲۰۰۵م: ۱۸۴)

يتهمه العوام بالإثم، لأنّه غريق فى بحر حب الله، ولكنه لايقبل كلامهم بل يعتقد بأن البعد عن هذا البحر العظيم هو الإثم والعصيان أمام المعبود. وهو يتكلم عن الفرح والنشاط الذى يحصل من قرابته عن المحبوب، وهو الذى ذاق طعم غرامه قبل أن تطأ قدماه عالم الطبيعة:

وعندى منها نشـوة، قبل نشأتى معـى أبداً تبقى، و إن بَلِىَ العظم

(المصدر نفسه: ۱۸۴)

وكان طعم الحب عنده حلو بحيث لاينساه حتى يموت ويبلى عظمه أى حتى لو لم يبق له أثر. نعم، حب الإله أطيب لذة عند الشاعر ولهذا يوصى الآخرين بكسبه خالصاً لوجه الله، لأنّه نبض حياة الكائنات. وفى النهاية يقول فى ختام كلامه: إن الحياة دون الحبّ الحقيقى هى الموت، ومن لايدركه طوال عمره فهو الميّت:

فلا عيش فى الدنيا لمن عاش صاحيا ومن لم يمت سـكرا بها فاته الحزم

على نفســه، فليبک من ضاع عمره و ليـس له فيهـا نصيبٌ ولا سـهمٌ

(المصدر نفسه: ۱۸۵)

فحبّ الله رمز عظیم فی حیاة ابن الفارض، وهو الذی عبر عنه بالخمر، بسبب أنّ الخمر تسکر الإنسان، وتضعف عقله وتفصله عن الدنیا، فالحب الإلهی مثل ذلک ولکن فی درجات عالیة ولیس فیه ضرر بل کله حُسن، لأن الإنسان لما یسکر من حب الله ینفصل عن عالم المادة ولایری إلا الله تعالی.

الخمر فی شعر جامی

ورد ذکر الخمرة فی أشعار جامی قلیلا، بالإضافة إلی أن إشاراته فی بعض أبیاته إلی الخمر لیست وصفا لها أو تعبیرا لما یرتبط بالخمرة، بل هو وسیلة لبیان موضوع آخر؛ فعلی سبیل المثال فی إحدی أوصافه للربیع یأتی بذکر الخمر ویقول:

ساقی بیار می که گل از غنچه رو نمود

چون بگذرد بهار وپشیمان شوی چه سود

(جامی،١٣٤١ش: ٤٠٨)

وفی موضع آخر فی وصف العشاق یذکر الخمر قائلا:

ساقیا صاف می عیش به خود کامان ده دُردی درد به خون جگر آشامان ده

(المصدر نفسه: ٦٧٩)

وفی أکثر الأبیات التی جاءت بذکر الخمر الموضوع الرئیسی هو الحبیب وصفاته، مثلا فی وصف شفتی الحبیب، یقوم بذکر أوصاف جمیلة یستمدها من الخمر ویقول:

ساقی زجام لعل تو یک نکته گفت دوش در حلق شیشه شد می چون ارغوان گره

وأیضا یقول:

جام می است لعل تو لیکن به جرعه ای زان جام یاد باده گساران نمی کنی

(المصدر نفسه: ٧٥١)

وفی أبیات شتی لما یخاطب حبیبه ویحصی حسناته یدخل الخمر فی کلامه ویقول:

هر که از میکده عشق تو بویی شنود تا زید مست زید چون برود مست رود

وان كزين ميكده بويى به مشامش نرسد   اين قدر دولت او بس كه به اين مى گرود

(المصدر نفسه: ٤٠٨)

وأيضا يقول:

هر قدح كز مـــى تو كردم نوش   آفـــت عقل بود وغـــارت هوش

شـــد به دور لـــب مـــى آلودت   پيـــر مرشـــد مريد بـــاده فروش

(المصدر نفسه: ٩٦ و١٠٨)

وفى مكان آخر يأتى بذكر محبوبه، كأنّه يدير الخمر فى المجلس ويقول:

بيا اى ساقى گلرخ مى گلرنگ گردان كن

بروى گل گل از مى مجلس ما را گلستان كن

(المصدر نفسه: ٦٢٢)

بدقة النظر فى هذه الأبيات، يبدو أنّ جامى استخدم الخمر والحانوت والكأس فى أشعاره، لبيان حقيقة واحدة وهى محبوبه الذى هو خالق كل شىء، والشاعر يقوم بواسطة الخمر بالتعبير عن حسناته الظاهرية والباطنية، وحبه العميق لمعشوقه الأزلى. هذه التعابير توجد فى أشعار الصوفيين عادة، وجامى شاعر بارع فى بيان هذه الأوصاف، وله فى باب الخمر أشعار جميلة، جاءت فى ما سبق ومنها قصيدة طويلة اختص الشاعر قسما منها بموضوع الخمر، ويفهم منه نوعٌ من السفر فى سبيل الوصول إلى المحبوب، يقول فيها:

صبحـــدم بـــاده شـبانه زديـــم   ســـاغر عيـــش جاودانـــه زديم

مســـت وبيخود زكنج كاشـــانه   نقـــب ســـوى شـــرابخانه زديم

وز حريـــم شـــرابخانه عَلَـــم   بر ســـر كوى آن يگانـــه زديم

بهر يک جرعه مى زســـاغر او   ســـر خدمت بر آســـتانه زديم

ســـاغر از دور عارضش كرديم   باده خورديـــم واين ترانه زديم

كه مى عشـــق را تويى ســـاقى   كأســـه شـــمس وجهک الباقى

(المصدر نفسه: ١٠٠)

وكأنّ الشاعر يحكى فى هذا الشعر قصة حبّه للمحبوب، والخمر فيها وسيلة الوصل والخمّارة مكانة الوصل بين المحبّ والحبيب، وكأنه المعبد الذى يعبد العاشق فيه المعشوق.

والأشعار التى سبق ذكرها، كانت فى موضوع الخمر بصورة مشتّتة، ولكن ما بقى عن جامى فى هذا الموضوع وهو الأهمّ، شرحه للقصيدة الخمرية لابن الفارض، نظم جامى كل مضامين أبيات الخمرية علاوة على شرحها فى هذا الأثر، أى كأنّه نظم قصيدة مستقلة فى الخمر بمدد الخمرية الفارضية، ومطلعها:

مایيم زجام عشــق تو جرعه كشــان　　　　بر جرعه كشان خود گذر جرعه فشان
بر ياد تو آن صبــح صبوحى زده ايم　　　　كز تاک نشــان نبود واز تاک نشــان

(جامى، لاتا: ۱۳۱)

شرح جامى الخمرية شرحا عرفانيا ونظم بدلا من أىّ بيت للخمرية بيتين والمضمون واحد وهو شرح قوى للخمرية، بقى عن جامى حتى الآن.

المقارنة بين الشاعرين فى أشعارهما الخمرية

بالمقارنة بين ابن الفارض وجامى فى أشعارهما الخمرية، يبدو أنّ انصراف ابن الفارض إلى موضوع الخمر وبراعته فيها أكثر من جامى ومضامينه الشعرية فى هذا الباب أقوى من مضامين جامى الشعرية، والأثر الذى تركته خمرية ابن الفارض على جامى وجعلته يشرحها، نفسه مصدّقٌ لهذا الكلام. ولكن ما يهمّ فى شعر هذين الشاعرين هو أن الخمر فى شعرهما مظهرمن مظاهر الحبّ الإلهى الذى هو أهمّ اللوازم للحركة فى طريق وصل المحبوب بحيث الشاعر وهو المسافر فى الطريق إلى الله لايستطيع أن يغمض عينه عنه، ودونه يصعب الوصول أم كأنه لايمكن أصلا. وكما أنّ الخمر تضيع العقل ويحرّر الإنسان عن إدراک كل شىء، الحبّ يفصل المرء عن الدنيا – و هو الحبّ الحقيقى – ويلفت نظره إلى أحد دون الآخرين وهو مركز الحياة وخالق الأرض والسماء.

المرأة فى شعر ابن الفارض

المرأة هى التى خلقها الله وراء الرجل كى يسكن فى ضوئها بالهدوء والاطمئنان، ولها صفات تجمع بها أفراد الأسرة وتحيى فيهم حرارة الحياة، وبسبب هذه الصفات ومنها الحنان والمحبة والإيثار أعطى الله لها مكان الأمومة لبقاء البشر. قصة حبّ الرجل للمرأة جرت طوال التاريخ كرارا، والأدباء نقلوها فى قوالب متعددة، وأهمية هذه القصة واضحة من تكرارها. كان هذا الحبّ من بداية ظهوره ماديا بين جنس الرجل وجنس المرأة، بعد ذلك مع ارتقاء فكرة البشر وثقافته، ارتقى حبه شيئا فشيئا، وهذا باب جديد لإدراك الحبّ الحقيقى. أمّا ابن الفارض والمعروف باشتغاله بالحب الحقيقى عن كثب أيضا، فهو كان فى بداية طريقه عاشقا للمعشوق المجازى. من خلال دراسة أشعار ابن الفارض يمكن أن تنقسم هذه الأشعار إلى الأقسام المختلفة من جهة انصرافه إلى موضوع الحبّ، على سبيل المثال قام الشاعر فى بعض الأحيان باستخدام اسم المرأة مباشرة فى شعره، وبعده بتوضيح قصة حبّه، هذا الموضوع جاء فى قصيدته اللامية حيث يقول:

وماذا عســى عنّى يقال سوى غدا   بنُعـمٍ له شـغلٌ نَعَـم لى بها شُـغلُ
وقال نســاء الحَـىّ عنّـا بذكر من   جفانـا وبَعدَ العـزِّ لَـذَّ لَـه الـذُّلُ
إذا أنعَمَــت نُعـمٌ عَلــىَّ بنظـرةٍ   فلا أسعَدت سُعدى ولاأجمَلَت جُملُ

(ابن الفارض، ۲۰۰۵م: ۱۶۵)

بعد ذلک يقوم الشاعر بتبيين حبّه لها قائلا:

وقَــد صَدِئَت عينــى بِرؤيَــة غيرِها   ولَثـمُ جفونــى تربها لِلصَّــدا يجلو
وقــد عَلِمــوا أنّــى قتيــلُ لِحاظهــا   فــإنَّ لهــا فــى كلّ جارحــةٍ نصلُ
حديثــى قديــمٌ فــى هواهــا وماله   - كما عَلمت - بَعــدٌ وليس له قبل

(المصدر نفسه: ۱۶۶)

وكذلک يواصل الوصف حتى نهاية القصيدة.

وفى مكان آخر يكرّر الموضوع فى قصيدته اليائية إذ يقول:

ســائِلى ما شَــقَّنى فى سائل الد   دَمعِ لو شِــئتَ غنىً عن شَــفَتى

عُتبُ لم تُعتِب وسَـلمی أسلَمَت　　　وَحَمی أهـلُ الحمِـیَ رُؤیَة رَی
واجـداً منـذ جفـا برُقُعها　　　ناظِـری من قلبه فـی القلب کَی

(المصدر نفسه: ۲۱۵)

هذا نوع من شعره الذی استعمل اسم المعشوقه فیه بصورة مباشرة، وأمّا نوعه الآخر فهو شعر لیس فیه اسم المرأة، ولکن الشاعر خاطب شخصا مؤنثا فی کلامه لأنّ ضمائر المخاطب فیها کلها جاءت للمؤنث، هذا النوع من الشعر لیس بکثیر بین قصائد ابن الفارض ومنه ما قاله الشاعر فی قصیدته الیائیه:

قلتُ روحی إن تَرَی بسطَکِ فی　　　قبضها عشـتُ فَرَأیـی أن تَرَی
أیّ تعذیـب سـوی البُعـد لنا　　　منکِ عَـذبٌ حبذا مـا بعدَ أی
مـا رَأت مِثلـکِ عینی حسـناً　　　وکمثلـی بـک صبّـاً لـم تَرَی

(المصدر نفسه: ۲۱۱)

ومنه ما نظم فی تائیته الصغری حین یقول:

وما غَدَرت فی الحبّ أن هدرت دمی　　　بشـرع الهوی، لکن وَفَـت إذ تَوَفَّت
متی أوعدت أولت، و إن وعدت لوت　　　وإن أقسمَت: لاتُبرِیء القسم، بَرّت
وإن عَرَضت أطـرق حیاءً وهیبةً،　　　وإن أعرضَـت أشـفِق، فلـم أتلَفَّت

(المصدر نفسه: ۸۵)

حین یقرأ القاریء هذه الأشعار، یظنّ أنّ المخاطب بالتأکید مؤنث، ولکن فی کثیر من أشعاره لایوجر أثر من الأنثی أصلا، وکل الخطابات للمذکر مع أنّ روایة حبّ العاشق للمعشوق فی هذه الأشعار مُحرقة ومؤلمة جداً، هذا النوع من الأشعار کثیر فی دیوان ابن الفارض ومنه ما قاله فی قصیدته الذالیة:

صَدٌّ حُمـی ظمإی لَمـاکَ لماذا،　　　وهَـواکَ، قلبی صارَ منـهُ جَذاذا
إن کان فی تَلفی رضاک، صبابةً،　　　ولکَ البقـاء، وَجَدتُ فیـه لَذاذا
کبِدی، سَلبتَ صحیحةً، فامنُن علی　　　رَمَقـی بهـا، ممنونـةً أفـلاذا

(المصدر نفسه: ۱۱۶)

وفى بعض الأحيان استخدم الشاعر ضمائر الجمع وهذا مثلما قال فى القصيدة الفائية:

يا أهـلَ وُدّى! أنتـم أمَلى، ومَن	نادَاكُـم يا أهـل وُدّى، قـد كُفى
عودو لمـا كُنتُم عليـه من الوفاء	كَرَمـاً، فإنّى ذَلِـكَ الخلّ الوفى
وحياتُكم وحياتُكم، قسـماً وفى	عمرى، بغيـر حياتِكم، لم أحلف
لـو أنَّ روحى فى يـدى، ووهَبتُما	لمُبَشّـرى بِقدُومكـم، لـم أنصِف

(المصدر نفسه: ١٤٤)

هذه أنواع الخطابات فى شعر ابن الفارض، ويمكن أن يكون لكلّ منها تفاسير، على سبيل المثال فى المكان الذى جاء باسم المرأة أو ضمير المؤنث فى كلامه، يمكن أن يكون فى ذهن الشاعر شخص مؤنث فى الحقيقة، أى يمكن أن نقول إن للشاعر فى البداية معشوقا مجازيا حتى فترة معينة، ولكن بعد مضى زمن رأى الشاعر من جانب معشوقته مرارات كثيرة، وقساوات عديدة ثمّ يئسَ منها، وأعرض عنها، ولكن بسبب العناء الذى عاناه وفشله فى غرامه طوال مدّة طويلة، تتعالى روحه وتنجذب إلى حبيب أعلى من حبيبته المادية، وحبه يملأ قلبه وهذا الحبّ مطهّر ومعظّم، ثم يهتدى إلى سبيل الرشد ويفنى حياته فى حبه الإلهى حتى نهايتها. ولكن يمكن أن يكون قصد الشاعر من إتيانه بالاسم أو ضمير المؤنث شيء آخر، وكذلك ضمير المذكر يمكن أن يكون رمزا للشخص المعين الذى لايريد الشاعر إظهاره. وضمائر الجمع للمذكر من الممكن أن يكون القصد منها أصدقاءه الذين يشتركون معه فى غاية واحدة وهم رفاقه فى الطريق إلى الله، أم يمكن أن يكون له معنى آخر وهو يخاطب أهل قبيلته أو قبيلة معشوقه. ومن الممكن أن يكون لكلٍّ هذه الرموز معنى واحد، وهو غايته النهائية وهى محبوبه الحقيقى وهو الله تعالى. هذه التفاسير موجودة لأشعار ابن الفارض، والآراء مختلفة فيها، ولكن الدقة فى أفكار الشاعر طوال حياته تعين القارىء فى الفهم الصحيح لأشعار ابن الفارض.

المرأة فی شعر جامی

نظم جامی أناشیده الغرامیة والمحرقة بحیث أنّ القاریء یظن أن له حبیبة مجازیة عزیزة، یحترق الشاعر فی حبّها هکذا، لأنّه یستعمل تعابیر جمیله لبیان حبه، وأوصافه لطیفة جداً بحیث یحتاج القاریء لقراءة أشعاره إلی زمن طویل، مع أنّ جامی لایستخدم اسما خاصا للمرأة فی غزله، ولکنه فی بعض الأحیان یقلّد الشعراء العرب، ویأتی ببیت فی مطلع غزله فیه اسم المرأة وهذا مثلما قال:

خَلیلــی لاحَــت لنا دَور سَــلمی　　　نشان های سلمی شد از دور پیدا

وأیضا:

أحنّ شــوقاً إلی دیار لَقیت فیها جمال سلمی

که میرساند از آن نواحی نوید لطفی به جانب ما

وأیضا:

نائت سلمی ولکن لاح برق من مغانیها　　　بلی منزلگه معشــوق را باشد نشانیها

(جامی،۱۳۴۱ش: ۱۳۳)

لایبدو أن یکون للشاعر قصد من هذه الأشعار بل أنّه أراد أن یستخدم ما شهر بین العرب فی غزلهم وهی اسم سلمی.

والشاعر فی بعض أشعاره یأتی بأوصاف جسدیة للمحبوب، کأنّه یصف معشوقة مجازیة وهذه الأشعار کثیرة عند جامی ومما یقوله فی ذلک:

ای ترا قدخوب و ابرو خوب و زلف وچهره خوب

بــر زبــان اهــل دل نام تــو محبــوب القلوب

بــا لــب نوشــین تــو زد لاف شــیرینی نبــات

مصریــان از شــهر کردنــد بیرونــش بــه چوب

وأیضا:

به رخســار وجبین وروی وعــارض بردی ای دلبر

فروغ از صبح ونور از روز وعکس از ماه وتاب از خور

به عارض گل به مو سنبل به بر نسرين به تن سيمين

به قد طوبا به رخ جنّت به خط توتی به لب شكر

(المصدرنفسه: ١٤٢)

وهو فی أشعاره الأخری لایأتی باسم أو وصف للمعشوق بل یعبّر عن حاله:

ساقيا زين هنر وفضل ملوليم ملول

ساغری ده که به شوییم زدل نقش فضول

مشکل عشق چو حل می نشود چند نهیم

گوش ادراک برافسانه اوهام وعقول

(المصدرنفسه: ٥٠٠)

وأيضا:

نفس از درون وديو زبيرون زند رهم از مكر اين دو ره زن پرحيله چون رهم

دارم جهان جهان گنه ای شرم روی من چون روی از این جهان به جهان دگر نهم

(المصدرنفسه: ٥٢١)

وبإمعان النظر فی أشعار جامی یبدو لنا أنها امتلأت بذکر الأوصاف العدیدة للمحبوب، وشکایاته عن الفراق وحکایات شوقه لوصله والتوصیفات التی تلطف الروح حقّا، ولکن هل الشاعر کان له معشوق مجازی أم لا؟ سؤال لایمکن للإنسان أن یبدی فیه رأیا قاطعا. ولکن بالتأکید لکل ظاهر باطنٌ فی أشعار جامی، لأنّه کان شاعرا غاص الأعماق.

المقارنة بين الشاعرين فی استخدام الأنثی فی شعرهما

من الواضح أن الأثر الأنثوی مشهود فی أشعار الشاعرین ابن الفارض وجامی لأنهما یذکران اسما أو یستعملان ضمائر وأوصافا، تدل علی وجود الشخص المؤنث والمعشوقة المجازیة، ومن الممکن أن یکون هذا التفسیر صحیحا لأن الله تعالی فطر الناس علی الصفات والغرائز ومن أقوی هذه الغرائز الحب. والحُبّ من البدایة یتجلی فی القالب البشری ویذوق المرء طعمه بصورة مادیة، مع أن کثیرین من الناس یبقون فی هذا القالب

المادّی ولایصلون إلی الغایة الأصلیة ولکن الذین هم أهل الطموح ولهم أرواح مطهرة، یمرّون من المرحلة المادیة بسرعة متوجهین إلی مالک الحب الحقیقی، وهو الحضرة الإلهیة و هم قلیلون جدا لأنّ الطریق خطیرٌ والوصول صعب جدا.

ابن الفارض وجامی هما اللذان جعلا القدم فی هذا الطریق، وجهدو فی طیها، هما عاشا لابتغاء مرضاة الله، وأفنیا حیاتهما لها. وشعرهما الذی نتج عن فکرتهما فیه مظاهر تبدی نزعتهما الإلهیة، من هذه المظاهر المرأة کانت لها تفاسیر فی شعرهما، ولکن بسبب أن الشاعرین من الشعراء الصوفیین وأنّ حیاتهما کانت حیاة زهدیة، ومضامین أشعارهما تؤکد هذا الموضوع، لایمکن أن نفهم من ذکر المرأة فی شعرهما مفهوما مجازیا، بل أنهما استخدما هذا الموضوع علی أنها مظهر الجمال الإلهی، والله تعالی لمّا قصد أن یصوّر جماله فی العالم خلق المرأة، وعند الصوفیین حولها أحادیث کثیرة، فیجب أن یفسر تفسیرا باطنیا دون ظاهره. ومن جهة أخری یجب أن یکون لکل شیء معنوی مظهر مادی وملموس للمخاطب، حتی یقدر أن یفهمه وهذا منهج القرآن، لما یرید أن یصف الجنّة والنّار یأتی بما یراه الناس فی هذا العالم من الأشجار والأنهار والفواکه أو الحدید المنصهر والماء الحمیم ومثل ذلک.

وقصة الحب هکذا حین یرید الشاعر أن یصف جریان حبّه، یجب أن یأتی بمصادیق قابلة للفهم، لهذا یستخدم قصة الحبّ المادّی کی یوصل معنی الحب المعنوی إلی ذهن القاریء، فهذه الأسباب تدفع شعراء الصوفیة کی یستخدموا الأنثی فی شعرهم.

النتیجة

الغزل الصوفی شعر یمتاز بالمضامین الصوفیة العالیة، والشاعرالذی ینظم هذا الغزل یجهد فی تطهیر روحه من القاذورات الدنیویة حتی یقرر صلته بعالم المعنی. والمظاهر المستخدمة فی هذا النوع من الغزل کالخمر والمرأة، رموز لبیان حالات الشاعر المعنویة والروحیة، وهو بسبب أن الشاعر معذور عن وصف علاقته مع الحضرة الإلهیة مباشرة فیلجأ لبیان أحاسیسه إلی الرمز. ابن الفارض وجامی شاعران من الشعراء الصوفیة وهما

استخدما هذان الرمزان وقصدا منهما الحب الإلهى الذى يدور حوله أكثر أشعارهما الصوفية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الفارض، عمر. ٢٠٠٥م. *الديوان*. تحقيق مهدى محمد ناصرالدين. بيروت: دار الكتب العمية.

ابن غالب، رشيد. لاتا. *شرح ديوان ابن الفارض للشيخين حسن البورينى وعبدالغنى النابلسى*. بيروت: دار التراث.

جودة نصر، عاطف. لاتا. *شعر عمر ابن الفارض دراسة فى فن الشعر الصوفى*. بيروت: دار الأندلس.

جودة نصر، عاطف. ١٩٨٣م. *الرمز الشعرى عند الصوفية*. لبنان: دار الأندلس.

جامى، عبدالرحمن. ١٣٤١ش. *ديوان*. باهتمام هاشم رضى. تهران: انتشارات پيروز.

جامى، عبدالرحمن. ١٣٨٣ش. *رساله منشآت نورالدين عبدالرحمن جامى*. مصحح عبدالعلى نور احرارى. تهران: شيخ الإسلام أحمد جام.

جامى، عبدالرحمن. لاتا. *لوامع ولوايح فى شرح قصيده ابن فارض وفى بيان المعارف والمعانى العرفانية*. مقدمة ايرج افشار. تهران: كتابخانه منوچهرى.

حكمت، على اصغر. ١٣٨٦ش. *جامى (متضمن تحقيقات در تاريخ احوال وآثار منظوم ومنثور خاتم الشعراء نورالدين عبدالرحمن جامى)*. تهران: انتشارات توس.

لارى، رضى الدين عبدالغفور. ١٣٤٣ش. *تكمله حواشى نفحات الأنس (شرح حال مولانا جامى)*. تصحيح بشير هروى. تهران: انتشارات انجمن جامى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

بين مولانا جلال‌الدين وحافظ الشيرازى؛ دراسة موازنة فى الغزليات العربية

مهدى ممتحن*
منيرأحمد شريعتى**

الملخص

كثيرة هى الدراسات التى تناولت شعر مولانا وحافظ بالبحث والدراسة، حتى يخيل للباحث فيه أنّه لم يعد شيء من هذا الشعر إلا وأخذ نصيباً وافراً من البحث والدراسة. ولكن حين ننظر فى شعر مولانا وحافظ ثم نلقى نظرة على أبحاث الباحثين، نشاهد هناک شيئا من الأدب الإيرانى الإسلامى الذى ما اهتم الباحثون به إلا قليلاً، ألا هى الأشعار العربية عند مولانا وحافظ الشيرازى التى تحكى عن سعة البال والفكرة والمقدرة على اللغة العربية، لاسيما عند مولانا جلال الدين الرومى. ومع إعادة النظر إلى أشعارهما نرى أنّ أشعارهما مملوءة بالحكم التى تنبع من التعاليم القرآنية وفيه أيضا التأثر بالآداب العربية ولاسيما الأدب العربى فى العصر العباسى، مع سهولة فى شعرهما العربى، كما نشاهد سعة الخيال وبعض أغراض الشعر العربى عندهما.

يحاول هذا المقال أن يوازن بين الأشعار العربية لجلال الدين الرومى وحافظ الشيرازى، ويقدّم من زاوية جديدة جوانب من تجربتهما الروحيّة، لتقريبهما من القارئ الذى لم تتح له فرصة الاطلاع على سيرتى صاحبيهما.

الكلمات‌الدليلية: جلال الدين الرومى، حافظ الشيرازى، التغزل، الاقتباس، التأثير والتأثر.

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية جيرفت.
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية جيرفت.
Dr.momtahen@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١١هـ. ش

المقدمة

من الصعب على الباحث أن يُمْسِک بأسرار کشف علمی يدرس حافظ ومولانا أو إلهام شعری يتأملاه. ولکنه يستطيع أن يوضح تلک الأسرار ما تهيّأ وتيسّر له الإيضاح. ومن الصعب أيضا أن يتلمس الباحث قوة الخلق والتوليد عند الشاعر إذا کان غير مختص بلغة الشاعر وآداب قومه، ولکن هاتين الصعوبتين قد يجدهما القريب کما يجدهما البعيد.

إنها قضية شاقة جدا أن يتحدث أحدنا عن حافظ أو مولوی، لأن هؤلاء کانوا يعيشون عالما لم نعشه نحن، ويسلکون واديا لن نسلکه ويبصرون أشياء لم نبصرها، لهذا ليس بإمکاننا أن نفهم اللغه التی يتحدثون بها، وعباراتهما لايدرکها فکرنا القاصر ولا أفقنا المحدود. ولهذا قد يلجأ البعض إلی رمی هذا بالزندقة، وذاک بالتمرد علی الشريعة، وبشرب الخمر والخوض فی لذائذ الحياة، اعتمادا علی المصطلحات والمفردات التی يستخدمون هؤلاء فی أشعارهم وکتاباتهم، ناسين أنّ لهؤلاء لغة خاصة لانفهمها نحن، وإن لدينا أفقا فکريا ونفسيا يضيق عن استيعاب هذه المفردات وفهمها.

والباحثون فی شعرهما لاسيما مولانا متفقون جميعا علی عذوبة ألفاظهما وبعدهما عن الکلمات النابية والعبارات الواهية، ومجمعون علی ما فی هذا الشعر من إيقاع مؤثر ينجذب إليه القلب ويطرب له السمع وتفرح له النفس، إذ يصور نزعاتها الحسية والعلوية معا، وتبتهج به الروح إذ يسبح بها فی جو من الأحلام والآمال والحرية والصفاء والإبداع.

موجز من حياة الشاعرين

مولانا، سيرة حياته وآثاره

«محمد بن محمد بن حسين بهاء الدين (بهاء ولد) (مولوی، لاتا: ٨) البلخی؛ يذکره أصدقاؤه وأحباؤه بمولانا الذی تعنی فی الفارسی (خداوندگار) (مولوی، ١٩٨٠م: ١١) هو أديب وفقيه وصوفی.» ولد فی السادس من ربيع الاول سنة ٦٠٤ق/ ٣٠ ديسامبر

۱۲۰۷م (مولوی، لاتا: ۸) فی مدينة بلخ وهی الآن فی افغانستان. وقد لقّب بالرّومی نسبة إلی أرض الروّم، بلاد الأناضول حيث قضی معظم حياته. كان أبوه بهاء الدين ولد، من كبار علماء الدين وكان متكلما إلهيا مشهورا من شيوخ طريقة الكبرويّة (أتباع الشيخ نجم الدين كبری). (مولوی، ۱۹۸۰م: ۱۱) وقد تتلمذ بهاء الدين علی الصوفی الكبير نجم الدين كبری، مؤسس الطريقه الكبروية الذی تنبّأ بغزو المغول لمدينة بلخ، فنصح أتباعه ومريديه بتركها قبل فوات الأوان. وهكذا ترک بهاء الدين ولد موطنه مع صحبه وأسرته. كان جلال الدين آنذاک فی الخامسة أو السادسة من عمره، أخذت الأسرة تنتقل من مدينة إلی أخری، وفی نيشابور التقی بالشاعر الصوفی الكبير، فريد الدين العطار. وتذكر الرّوايات أنه أخذ الطفل بين يديه وأهداه نسخة من منظومته أسرار نامه. (فروخ، ۱۹۸۱م، ج۳: ۶۳۱) لم تمكث الأسرة طويلا فی نيشابور، فقصدت بغداد ومنها إلی مكة حيث ألقت رحلها فترة فی سورية وكانت مركزا مهما من مراكز الحضارة الإسلامية. وخلال استقرار العائلة فی هذه البلاد قام جلال الدين بعدّة زيارات لكل من حلب ودمشق. بعد هذه الرحلة الطويلة انتقل بهاء الدين ولد إلی بلاد الأناضول، أرض الروم ومن هنا جاء لقب الرومی. تلقی بهاء الدين ولد دعوة من السلطان علاء الدين كيقباد الذی جمع حوله علماء وصوفية من كل مكان فی العالم فاستقر المقام ببهاء ولد وعائلته فی قونية حيث وافاه الأجل ۶۲۸ق/۱۲۳۱م، فخلفه ابنه مولانا جلال الدين فی الفقة والإفتاء والتدريس وأغلب الظن أن مولانا كان يحس آنذاک أنه لم يصل لمرتبته العرفانية، وكان يحس أنه حصل من العلم الظاهری كل ما يمكن تحصيله، وكان مغرماً بالشعر العربی وبالمتنبی خاصة، وهناک أبيات عديدة فی المثنوی تكاد تكون ترجمة لبعض أشعار المتنبی فی مواضعها من الشرح كما كان مفتونا باللغة العربية. (مولوی، لاتا: ۱۲) وبفضل ما كان يتمتّع به من علم غزير ومن قدرة علی التأثير، تحلّق حوله عدد كبير من الطلاب ومحبی العلم. وكان حتی ذلک التاريخ لم يؤثر عليه اهتمام واضح بالتصوف أو نظمه للشعر، ولعله أخفی ذلک لسبب من الأسباب أو للحفاظ علی صورته كفقيه ورجل دين. واشتعلت نيران الحب عام ۶۴۲ق/۱۲۴۴م فی يوم الإثنين. (مولوی، ۱۹۸۰م: ۱۴)

أو السبت، في السادس والعشرين من جمادى الثانية التقى مولانا، وكان في الأربعين من عمره بشخص غريب الأطوار يدعى شمس الدين محمد بن علي بن ملك داد التبريزي. (مولوي، ١٣٧٤ش: ٣٠) وهو درويش رحّاله لايقّر له قرار فقلب حياته رأسا على عقب وتحوّل الفقيه الورع ورجل الدين إلى شاعر وصوفي، لايكاد يفيق من شدة وجده. لم يتحمل طلبة مولانا أن يروا أستاذهم وهو مخلص كل ذلك الإخلاص لهذا الغريب فأضمروا له العداء، وبدأوا يضايقونه فسافر خفية إلى دمشق. فحزن جلال الدين الرومي لفراق صديقه حزنا شديدا، ولما ساءت حاله ذهب ابنه الأكبر سلطان ولد إلى دمشق وعاد بشمس. لكن جور الطلاب عليه اشتد أكثر من ذي قبل، فاختفى من جديد إلى غير رجعة هذه المرة. وتذهب أكثر الروايات إلى أن تلاميذ مولانا ومريديه هم الذين قتلوه بتحريض من ابنه الثاني. لقد مرّ شمس التبريزي مرورا سريعا في حياة مولانا ثم اختفى فجأة تاركا في قلبه حرقة لاتنطفيء كان من نتيجتها ديوان شعر كامل، تجلّت فيه استعداداته الشعرية كأحسن ما يكون التجلي هو ديوان شمس التبريزي، الذي كتبه تخليدا لذكرى صديقه. وتجيء قصائد هذا الديوان تحت ما يسمى بالغزل الصوفي وهو فنّ قائم بذاته برع فيه الشعراء الفرس إلى جانب براعتهم في فنّ آخر هو الرباعيات فتارة يناجي الشاعر محبوبه وتارة أخرى يتّحد مع المحبوب مصورا لنا ذلك بلغة المحب الذي توحّد بمحبوبه حدّ الفناء. وهكذا بدأ هذا النهر الهادر بالتدفق فكان الشاعر يدخل فيما يشبه الغيبوبة، ويشرع في إملاء ما تجود به قريحته على إيقاع بعض الآلات الموسيقيّه ومن حوله مريدوه يسجلون ما يقوله.

ترك الشاعر جلال الدين لنا عددا من المصنفات الشهيرة، نقسّمها إلى قسمين: آثاره المنثورة وآثاره المنظومة. أمّا آثاره المنثورة، فهي دون مستوى آثاره الشعرية كمّا وقيمة فهي: المجالس السبعة، وهو يشتمل على سبع مواعظ وخطب، ألقاها مولانا على المنابر أثناء اشتغاله بالتدريس. المكاتيب وهي مجموعة من الرسائل، كان قد كتبها إلى أصدقائه وأقربائه. كتاب فيه ما فيه. أمّا آثاره في النظم، فثلاثة أيضا وهي: ديوان شمس تبريزي، ويشتمل على غزليات صوفية يقرب عددها من ثلاثة آلاف وخمسمائة غزل. وقد نظمه

نظما التزم فيه ببحور العروض على أبحر مختلفة، ويصل عدد أبياته إلى ٤٣ ألف بيت. فيه ملمعات بالتركية والعربية وأشعار كاملة باللغة العربية، ويشتمل أيضا على أشعار رومية. والرباعيات والمثنوى.

حياة حافظ وآثاره

الخواجة شمس الدين محمد بن بهاء الدين، المعروف بحافظ الشيرازى إمام شعراء الغزل بلا ريب. (زليخة لاتا: ٨) والملقب بلسان الغيب وترجمان الأسرار، لقّبه الدكتور إبراهيم الشواربى بشاعر الشعراء فى القرن الثامن الهجرى وفى إيران إلى يومنا هذا (حافظ الشيرازى، ١٣٧٧ش)، ولد فى أوائل القرن الثامن فى مدينة شيراز عاصمة ولاية فارس جنوب إيران عاش بين عامى ١٣٢٠- ١٣٨٨م، ٧٢٠-٧٩١ق، أى بعد حوالى خمسين سنة من وفاة جلال الدين الرومى أكثر شعراء إيران الصوفيين شهرة.

رغم كل الشهرة الواسعة التى يحظى بها حافظ كشاعر، لكن تفاصيل حياته غير معروفة بدقة، وبعض الحكايات تتضمن إضافات (أسطورية) لايمكن الوثوق بها أو الاعتماد عليها. ولكن تشير أكثر المصادر إلى أن كان أبوه بهاء الدين يشتغل بالتجارة فى شيراز، وكان أصله فيما يقولون من أصفهان، أقام فى شيراز وتزوج بها فأنجب ثلاثة أولاد كان أصغرهم (شمس الدين محمد). توفى بهاء الدين واجتمع أولاده الثلاثة حول أمهم، فظلوا فى سعة من العيش، ثم فرّقت بينهم الأيام، وذهب كل واحد منهم مذهبه، فاختل معاشهم واضطربت حالهم وبقى شمس الدين وحده مع أمه، فأصابها عسر وضيق فى الرزق مما اضطر الأم إلى أن تدفع بولدها الصغير إلى واحد من أهل محلتها ليتولاه برعايته، ويقوم على تربيته، وظل شمس الدين مع راعيه فترة من الزمن، ثم هرب منه لما لاحظ على سيده من سوء المعاملة وسوء الخلق، واشتغل خبازا، فكان يستيقظ كعادة الخبازين فى نصف الليل ويقوم بعمله إلى الفجر، ثم يشتغل بالعبادة بعد فراغه من أعماله، فإذا ارتفعت الشمس فى المساء توجه إلى مدرسة بالقرب منه، فقضى فيها قدرا من أوقات فراغه فى الدرس والتحصيل، وكان يقتصد جزءا من أجره اليومى ليدفعه إلى

معلمه أجرا لتعليمه حتى استطاع أن يكمل القرآن الكريم حفظاً. ولذا اختار الخواجة شمس الدين، لقب (حافظ) أى حافظ القرآن، وقد أحبَّ هو هذا الاسم وراح يخاطب به نفسه فى قصائده. (زليخة، لاتا: ٨) درس حافظ العلوم الدّينيّة واللغتين الفارسيّة والعربيّة وآدابهما، وقد أحاط باللغة العربيّة إحاطة تامّة بشهادة ما نظم بها، وإن قليلاً، من شعر. (المصدر نفسه: ٨ - ٩) ترك حافظ ثروة أدبية غنية، وأشعارا تبلغ نحو ثمانمائة قصيدة، جمعت فى ديوان مرتبة على حروف المعجم، مما ضيّع على الباحثين فرصة الوقوف على التطور الذى حصل لشعره، وربط القصائد بمناسباتها.

المضامين المشتركة لدى الشاعرين

عند مولانا عدد كبير من الغزليات العربيّة ضمّنها ديوانه الكبير المعروف بكليات شمس أو ديوان شمس، يقارب عددها ألف بيت. جاء بعضها عربيّا خالصا، وبعضها الآخر ملمَّعا بأبيات فارسيّة، أو تلميعا لغزليّة بالفارسيّة أو مخلوطا أحيانا بتعابير وشطور فارسيّة وتركيّة. وإنها تشكّل من مجموع شعر مولانا نسبة اثنين بالمائة فقط، فإنّ ذلك لايضيرها كمّا. إن ألف بيت من الغزل الصوفيّ جدير بالاهتمام. وهو إن دلّ على أنّ مولانا لم يكن واسع الاطلاع على ما فى تراث العربيّة قديمه وحديثه فقط، بل كان قادراً على التعبير باللغة العربية فى ميدان الشعر، وهو أمر، كما نعلم، ليس بالسهل الميسر حتى لأبناء المتبحرين فى لغتهم. ويبدو أنّ إقامته فى بلاد الشام فى طريقه إلى قونية مع والده وأسرته ثم عودته للإقامة فى دمشق وحلب، بعد استقراره فى قونية ومخالطته أهل البلاد ولاسيما العلماء والصوفيّة والشعراء يسّرت له ذلك. وربّما قصد المولويّ إبلاغ أهل العربيّة رسالته الصوفيّة الروحيّة وهو المربّى الذى يشجع الجنس الإنسانى على التسامى نحو خالقه، إذ لم يكن ممكنا أن يقوم بمهمته باستعمال الفارسيّة فى ديار العرب، ولا سيّما فى الشام.

ففاض الشوق منه، على البديهة، بلغة القرآن، لغة إيمانه، ومحور وحيه وتفكيره ومدار تطوافه العرفانىّ فى مكان وحالة من الانجذاب لم ترها عين، ولاسمعت بها أذن

ولاخطرت ببال بشر، وإذا كان القرآن موضع لذّته، كانت العربية لسان حال هذه الملاذ. الجدير بالذكر، أيضاً، فی هذا المقام أنّ عددا كثيرا من غزليّات مولانا الرومی الفارسيّة البيان بدأها ببيت شعر عربیّ من نظمه، واستمرّ بعدئذ بالفارسيّة حتی نهايتها، إضافة إلی غزليّات كثيرة ملمّعة سار فيها هذا النحو.

وقد سار حافظ الشيرازی علی النهج نفسه، وإن لم يبالغ فيه مثل مولانا، فافتتح ديوانه بشطر عربی يوازی بيتا وهذا هو المطلع:

ألا يا أيها الساقی أدر كأسا وناولها　　　كه‌عشق آسان نمود أول ولی افتاد مشكلها

(حافظ، ١٣٧۴ش: غزل ١٩)

وترجمته بالعربيّة:

«ألا يا أيّها السّاقی أدر كأساً وما فيها　　　فأوهام الغرام زهت لتورثنا مآسيه»

(عدد من المؤلفين، ٢٠٠٠م: غزل ١)

فلأن ديوانی الشاعرين شامل علی مصطلحات عرفانية علی شكل سواء، والمصطلح البارز عندهما هو الكأس والساقی والخمر، فبدأت الكلام بميزتهما البارزة فی أشعارهما العربية المعنون بإدارة الكأس وخطاب الساقی:

إدارة الكأس وخطاب الساقی

طلب إدارة الكأس وشرب الخمر يكون أحد ميزات الشعر الصوفی التی لاتوجد عند الشعراء الآخرين، والخمر عند حافظ ومولانا تمثال عن عشق المحبوب، فهذا هو حافظ الذی وضع مفتتح ديوانه طلب الكأس من يد الساقی لكی يتناوله منه:

ألا يا أيها الساقی أدر كاساً وناولها

كه عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشكلها

وحيناً يخاطب الذين يريدون التلذذ من حب المحبوب باسم السكاری، ويطلب منهم شرب الصبوح:

در حلقه گل ومل خوش خواند دوش بلبل

هــات الصبــوح هبوا يــا أيها الســكارى

(حافظ، ١٣٧۴ش: غزل ۵)

شرب الخمر والميسر فى الإسلام حرام، ولكن حافظ ومولانا نظرتهما تتغير عما نظن، ونعلم حول الخمر والساقى والخمر عندهما هو العشق بالله العظيم فحافظ يبين نظرته حوله قائلا:

آن تلخ وش كه صوفى أم الخبائثش خواند

أشــهى لنــا وأحلــى مــن قبلــة العذارى

(المصدرنقسه: غزل ١)

فهو يرى أم الخبائث، أشهى من قبلة العذارى التى تكون معشوقة الخاصة عند الكثير من شعراء العرب.وحينا نراه يذكرها بأسماء شتى:

مى‌دمد صبح وكلّه بســت سحاب الصبــوح الصبــوح يــا أصحاب

مى‌چكــد ژالــه بــر رخ لالــه المــدام المــدام يــا أحبــاب

(عطائى، ١٣۴۶ش: غزل ٢٣)

لقد نظم حافظ الكثير من الشعر فى الخمر وشربه، نذكرها ثم نهتم بمولانا وما جاء فى أشعاره من إدارة الكأس وطلب الخمر من الساقى وبيان الفرح والسرور لشربه.

پياله چيست كه بر ياد تو كشيم مدام ونحن نشرب شــربا كذلك الأقداح

(المصدرنقسه: غزل ١٣٨)

بى مى ومطرب بفردوسم مخوان راحتى فى الراح لا فى الســبيل

(المصدر نقسه: غزل ٣)

حافظ چو طالب آمد جامى به جان شيرين

حتّــى يَــذُوقَ منــه كأســا مــن الكَرامَــة

(المصدرنقسه: غزل ۶٠٨)

بیا ساقی بده رطل گرانم سقاک الله من کأس دهاق

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۱)

صافی است جام خاطر در دور آصف عهد
قم فاسقنی رَحِیقاً اصفی من الزّلال

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۴)

خذ الجام لاتخشی فیه الجنان که در باغ جنت بود می مباح

(المصدرنفسه: غزل۶۹۹)

فی هذا السیاق، تجنباً للإطالة، نثبت غزلیّة قصیرة بالعربیّة من ستة أبیات إیضاحا لنهج مولانا الغزلیّ، بلغة لم تکن لغته الأم. قال:

ألا یا ساقیا إنی لظمآنٌ ومشتاقُ أدر کأساً ولاتنکر فإنّ القوم قد ذاقوا
إذا ما شئت أسراری أدر کاساً من النار فأسکرنی وسائلنی إلی من أنت مشتاقُ
أضاء العشقُ مصباحاً فصار اللیلُ إصباحاً ومن أنواره انشقّت علی الأحجار أحداقُ
فداءُ العشقِ أدوائی، ومُرُّ العشق حلوائی وإنی بین عشّاق أسوقُ حیثما ساقوا
خذ الدنیا وخلّینا فدنیا العشق تکفینا لنا فی العشق جنّاتٌ وبلدانٌ وأسواقُ
وأرواح تلاقینا وأرواحٌ سواقینا وخمرٌ فیه مدرارٌ وکأسُ العشق رقراقُ

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزل ۲۲۶۹)

الحکمة عند الشاعرین:

شعر مولانا وحافظ کذلک ملیء بالحکمة والتصوف، ومن الممکن أن نقول أنّ الشاعر الصوفی هو شاعر الحکمة أیضاً.فمن أقوال حافظ فی الحکمة:

وفا خواهی جفا کش باش حافظ فإنّ الرّبحَ والخُسرانَ فی التَّجر
الصَبرُ مرّ والعُمرُ فان یا لیت شعری حتّام ألقاه
هر چند کآزمودم از وی نبود سودم مَن جَرَّبَ المجرّب حلّت بِه النّدامة
دع التّکاسل تغنم فقد جَرَی مثلٌ که زاد راهروان چستی است وچالاکی

(حافظ، ۱۳۷۴ش: غزلیات ۲۵۱ -۴۱۸ -۴۲۶ -۴۶۱)

ومن أشعار مولانا فی الحكمة:

سرسبز وخوش هرذره‌ای نعره زنان هرذره‌ای

کالصبرمفتـاح الفرج والشـكرمفتاح الرضا

السـلم منهاج الطلب الحلم معـراج الطرب

والنار صـراف الذهب والنـور صراف الولا

العشـق مصباح العشـا والهجر طباخ الحشا

والوصل ترياق الغشا يا من على قلبی مشی

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزل ۳۳)

اسباب عشرت راست شد هرچه دلم می خواست شد

فالوقـت سـيف قاطـع لاتفتكـر فيمـا مضـی

(المصدر نقسه: غزل ۲۶۱)

أيـا فؤاد فذب فـی لظی محبته   أيا حياة فدومی فقد أتاک خلود

تريد جبر جبير الفؤاد فانكسرن   تريد نحله تاج فلاتنی به سجود

(المصدرنقسه: غزل ۱۰۱۳)

التخلّص عند الشاعرين

جرت العادة عند الشاعرين الصوفيين، أن يذكرا لَقَبهما الشعریّ فی البيت الأخير من الغزل، أو فی البيت قبل الأخير، ويسمّی هذا التخلّص.

وأما مولانا فكثيرا ما نری أنّه تخلص بشمس تبريز، وأحيانا بالصمت، والسكوت. (إبلاغ الأفغانی، ۱۹۸۷م: ۲۴) وهذا ما نراه علی سبيل المثال فی أبياته التالية من ديوان غزلياته:

يـا شـمس تبريـز قاضـی وحالی   والله أعلـم، والله نالـی

فتبريـز وشـمس الديـن قصـدی   أناديهـم، خذونـی أوصلونـی

قد نطق الهوی اسكتوا استمعوا وأنصتوا   إن لسـان نطقنـا عنـد لقـاه ألكن

ألا فاسـكت وكلمهـم بـه صمـت   فـإن الصمـت للأسـرار أبيـن

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزليات ۳۳۵۸ – ۳۱۵۶ – ۳۱۱۰ – ۲۴۲۵ – ۲۲۷۳ – ۲۲۶۳ – ۲۱۲۰)

سـكوتى عند أحرار غدا كشـاف أسرار
وراء الحرف معلوم بيان النور فى التعيين
سـكتنا يا صبا نجد فبلـغ أنت ما تدرى
وترجـم ما كتمناه لأهل الحى حتى حين

(المصدر نقسه: غزل ٢٠٨٦)

الصمت أولـى بالرصد فى النطـق تهييج العدد
جـاء المدد جاء المدد اسـتنصروا يا مسـلمين
اسـكت يـا صاح كفـى واعـف عفـا الله عفا
هـات رحيقا بـه صفا قد وصـل الوصل وصل

(المصدرنقسه: غزل ١٨٠٠- ١٣٦٠)

وهذا ما نراه تقريبا فى جميع غزليات شمس الدين محمد الذى تخلص فيها بحافظ، حتى إلى أن اشتهر اليوم بهذا التخلص ولايعرفه الناس باسم شمس الدين، فإن قرأت غزلية على سبيل المثال، ثم قلت هذه من غزليات شمس الدين، فيرد أكثرهم القول بأنها من غزليات حافظ وليس شمس الدين، وبل نحن ماسمعنا بهذا الاسم من قبل.

حضورى گر همی‌خواهی از او غایب مشو حافظ
متـى مـا تلق مـن تهـوى دع الدنيـا وأهملها
حافـظ بـه كنـج ميكـده دارد قـرار گاه
كالطيـر فـى الحديقـة الليـث فـى الأجـم
لكـل مـن الخـلان ذخـر ونعمـة
وللحافـظ المسـكين فقـر ومغـرم
دل حافـظ شـد انـدر چيـن زلفـت
بليـل مظلـم والله هـادى
بـه يمـن همـت حافـظ اميد هسـت كـه باز
أرى أسـامر ليـلاى ليلـة القمـر

چنــد پویــد بــه هــوای تــو ز هر ســو حافظ
یَسَّــرَ اللهُ طَریقــاً بــک یــا مُلتَمِســی

(عطائی، ۱۳۴۶ش: غزليات ۱۹ - ۴۹۳ - ۵۹۲ - ۶۰۸ - ۶۲۵ - ۶۴۹ - ۶۵۵)

الدعاء لمقام وبلاد المحبوب

من الميزات المشتركة التی نراها عند حافظ ومولانا هی دعاء الخير لبلد الحبيب، وهذه الميزة تشير إلى أنّ مولانا وحافظ، لقد حظا حظا سواء من الأدب العربی، لأن كثيرا من أشعار شعراء العرب مملوءة بهذا الوصف وهذا النوع من الدعاء، يظهر بمصطلحات كحماک الله، أو سقاک الله، فهذا هو حافظ الذی يدعو أحسن الدعاء لحبيبه، ولمن يمدحه ويذكر فراقه يرجو لقاءه:

حمــاک الله عن شــرّ النوائب   جــزاک الله فــی الدارين خيرا

(المصدرنفسه: غزل ۱۲)

وكما ينشد فی موقع آخر:

فــی جَمالِ الْکَمــالِ نِلتَ مُنی   صَــرَفَ اللهُ عَنک عَیْــنَ کَمال
یــا بَریــدَ الحِمــی حَمَاک الله   مَرحَبــا مَرحَبــا تَعــال تَعــال

(المصدر نفسه: غزل ۴۴۴)

ويقول أيضا:

رَبِیعُ العُمرِ فِی مَرعَی حِمَاکُم   حَمَــاکَ اللهُ یا عَهَــد التَّلاقِی

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۲)

وهذا ما نراه عند مولانا، فهو يرجو كل الخير لبلاد المحبوب وينظم:

سقی الله أرضا شمس دين يدوسها   كــلا الله تبريــزا بأحســن مــا كلا
نــور الله زمانا حازنــا الوصل أمانا   وســقی الله مكانــا بحبيــب التقينا
فظفرنــا بقلــوب وعلمنــا بغيوب   فســقی الله وســقيا لعيــون رمقونا

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزليات ۲۶۹ -۲۷۲ - ۲۷۸)

المدح عند الشاعرين

مدح حافظ بعض الحكام والسلاطين ووزراءهم فی عصره فمنها هذه الأبيات:

أيا من علا كل السلاطين سطوة ترحـــم جــزاک الله فالخير مغنم
لكل مـــن الخلان ذخـــر ونعمة وللحافظ المســكين فقر ومغرم

(فروخ، ١٩٨١م: ٨١٩)

أحمَدُ اللهَ عَلى مَعدِلَة السُّــلطانِ أحمد شيخ اويس حسن ايلخانی

(عطائی، ١٣٤۶ش: غزل ۶٨۴)

وأما مولانا فليس شاعرا مادحا للحكام، بل هو يمدح كل من له تعلق بالله وحده، ويمكن أن نقول شخص الممدوح عند مولانا هو الذی عنده تقوی أكثر من غيره، فهو يمدح المتقين فقط، فنراه يصف ممدوحه ويری كل شیء أمامه كالهباء:

يا ســائلی عن حبه أكرم بـــه أنعم به كل المنی فی جنبه عند التجلی كالهبا

(مولوی، ١٣٧٨ش: غزل ٣٣)

أو أحيانا يصفه أفضل من الشمس وإلخ:

يا قمرا طالعـــا فی الظلمات الدجی نور مصابيحه يغلب شمس الضحی

(المصدر نفسه: غزل ٢١١)

ويری حبيبه حينا صاعقة أو نارا:

أكنـــت صاعقـــة يا حبيـــب أو نارا فمـــا تركـــت لنـــا منـــزلا ولا دارا
بک الفخار ولكن بهيت من ســـكر فلســـت أفهم لی مفخـــرا ولا عارا
متی أتوب مـــن الذنب توبتی ذنبی متی أجار إذا العشق صار لی جارا
يقول عقلی لاتبدلـــن هدی بردی أمـــا قضيت به فی هـــلاک أوطارا

(المصدر نفسه: غزل ٢١٨)

المدح والوصف عند مولانا كثير، ومن الممكن أن نقول إنّ أكثر من سبعين بالمائة من كليات شمس، يدور حول مدح حبيبه العارف والصوفی المتقی أو مدح الذات الأزلی الأبدی.

ذكر الأطلال وآثار الحبيب وغداة البين

هذه هی إحدی میزات شعرهما الخاصة التی تشیر إلی تأثر مولانا وحافظ بالشعر العربی ولاسیما الشعر العباسی، ونحن نعلم أن وصف الأطلال والدمن والبكاء عند غداة البین، دخل أول مرة فی الشعر الجاهلی، ومن الممكن أن نقول إنّ مولانا وحافظ تأثرا بهذا الشعر أولا، وبالشعر العباسی ثانیاً. علی كل حال، فهذا هو حافظ الذی یتكلم عن الدار والدیار، كما تكلم أكثر الشعراء الجاهلیین كلبید بن ربیعة، ونراه أحیانا یذكر الأماكن الخاصة المذكورة عند شعراء العرب:

مَا لسَلمَی ومَن بِذِی سَلَمِ　　أینَ جیرَانُنَا وكَیفَ الحال
عَفَتِ الدَّارُ بَعْدَ عافیةٍ　　فَاسألُوا حالَهَا عَنِ الأطلال

(عطائی، ۱۳۴۶ش: غزل ۴۴۴)

وینشد أیضا:

بُشرَی إذِا السَلامَة حَلَّت بِذِی سَلَمِ　　لله حَمدُ مُعتَرِف غَایَةَ النِعَم

(المصدر نفسه: غزل ۴۴۹)

ونری أنّه یورد أسماء العربیات فی شعره، مثل سلمی:

سَبَت سَلمَی بِصُدغَیهَا فُؤادی　　ورُوحِی كُلَّ یَومِ لِی یُنَادِی
أمَن انكرتَنی عَن عِشقِ سَلمَی　　تزاول آن روی نهكو بوادی
سُلَیْمَی مُنذُ حَلَّت بِالعِرَاقِ　　ألاقِی مِن نَواهَا مَا ألاقِی
بساكه گفته‌ام از شوق با دو دیده‌ی خود　　أیَا مَنَازِلَ سَلمی فَأینَ سَلمَاكِ

(المصدرنفسه: غزل ۶۲۵ -۶۶۲)

ویری حافظ اهل نجد مدركون حاله:

یا راكباً تبری عن موثقی وهادی　　إن تلقی أهل نجد كلم بحسب حالی

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۴)

ومن الأطلال فی شعره نشیر إلی الأراك:

سَلامُ اللهِ مَا كَرَّ اللَّیَالِی　　وَجَاوَبت المَثَانِی والمَثَالِی

عَلَــى وَادِى الأراكِ ومَــن عَلَيهَــا　　ودارِ بِاللّــوى فَــوقَ الرِّمــالِ
أتَت رَوَائِــح رَندِ الحِمَــى وَزَاد غَرامى　　فداى خاک در دوست باد جان گرامى
پيام‌دوست‌شنيدن‌سعادت‌است‌وسلامت　　مَــنِ المُبَلــغُ عَنّى إلى سُــعادَ سَــلامى
إذا تَغَــرَّدَ عَــن ذِى الأراكِ طَائِــرُ خَيرِ　　فَلا تَفَــرَّدَ عَــن رَوضِها أنيــنُ حَمامى

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۷ - ۶۷۲)

ويتحدث الشاعر عن مشاعره حين يلاقى دار الحبيب خالية عنه:

که در فراق هماواز خويشــتن ميگفت　　أيــا منــزل ســلمى أيــن ســلماک

(المصدرنفسه: دوبيتى ۱۶)

أما مولانا، فنراه أيضا يتكلم عن الأطلال ويتحدث عن بكائه غداة البين:

بكت عينــى غداة البين دمعا　　وأخــرى بالبكا بخلت علينا
فعاقبــت التى بخلــت علينا　　بــأن غمضتهــا يــوم التقينا

(مولوى، ۱۳۷۸ش: غزل ۱۰۹)

ونرى فى بعض أبياته اسم جماعات كإخوان الصفا:

وگرت رزق نباشد من وياران بخوريم　　فانصتــوا واعترفوا معشــرا أخوان صفا

(المصدر نفسه: غزل ۲۶۳)

الحب الإلهى

الحب هو محور العرفان والأدب بشكل عام، وهو اللغة الوحيدة التى يتحدث بها عرفاء الإسلام، بل وكافة المدارس العرفانية. ولهذا ليس غريبا أيضا أن يكون الحب أهم رسالة يوجهها ديوانا حافظ ومولانا إلى القراء.

والحب فى الأدب الفارسى المنظوم له مظهران بارزان: الأول الحب الإنسانى الذى نلمحه فى مثنويات رودكى وعنصرى ونظامى، والثانى الحب الإلهى والذى ظهر لأول مرة فى مثنويات سنائى والعطار، وبلغ ذروته فى مثنويات جلال‌الدين الرومى (مولوى). والحب الإلهى - أو العرفانى - ذو هدفين عادة: الأول هو التخلق بأخلاق الله، وتهذيب النفس، وإيصالها إلى مرحلة الكمال، والثانى هو الفناء فى الله.

أما حافظ، كما ذكرنا فى بداية البحث، فبعض الناس يظنون أن حبه إنسانى، ويرى بعضهم حبه إلهيا خالصا، ولكن مولانا، فأكثرهم معتقدون أنّ حبه إلهى، وينشد مولانا نفسه حول حبه:

الله مــراد لــى والله مريــدى	فرقت علــى الله عتيقــى وجديدى
لا خيــر ولا مير، ســوى الله تعالى	فالغيبــة عنــه نفســا غيــر ســديد
لا أرفــع عنــه بصرى طرفــة عين	لا أمنــع عن رب طريفــى وتليدى
مــرا هــو العيــن وبالعيــن تطــرى	روحى، وعمادى، وعتادى، وعتيدى
صالحت وبايعت مع العشق على أن	يأتينــى محيــاه نصيرى وشــهيدى
لا أقســم بالوعــد وبالصــادق فيه	أن قد ملأ العشــق مــرادى بمريدى

(المصدرنقسه: غزل ٣١٣٦)

النتيجة

تأثر كبار الشعراء فى إيران بالشعر والشعراء العرب مع ورود الفاتحين العرب المسلمين. واختلاط فن الشعر الفارسى بالعربى مثل التغزل باللغة العربية الذى نشاهده فى ديوانى مولانا وحافظ. ورأينا وجود الشعراء الإيرانيين بقوة فى عرصات الشعر العربى الذى أصبح اليوم سببا لاهتمام الباحثين العرب بإيران وعلمائها. كما لاحظنا مقدرة مولانا وحافظ فى إنشاد شعر حىّ مازال يبقى على ألسنة العشاق سواء يكون عشقهم مجازيا أو حقيقيا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبلاغ الأفغانى، عناية الله. ١٩٨٧م. *جلال الدين الرومى بين الصوفية وعلماء الكلام.* بيروت: الدار المصرية اللبنانية.

الرومى، جلال الدين. ١٩٨٠م. *فيه ما فيه، أحاديث جلال الدين الرومى، شاعر الصوفية الأكبر.* ترجمه عن الفارسية: عيسى على العاكوب. دمشق: دار الفكر.

زليخة، علي عباس. لاتا. *غزليات مختارة من ديوان حافظ*. ترجمة شعرية إلى اللغة العربية. لانا.

حافظ الشيرازی، شمس الدين. ۱۳۷۷ش. *ديوان*، *ترجمه وشرحه إبراهيم أمين الشواربي*. طهران: مهرانديش.

حافظ الشيرازی، شمس الدين. ۱۳۷۴ش. *ديوان غزليات مولانا شمس الدين محمد خواجه حافظ شيرازی*. بكوشش دكتر خليل خطيب رهبر. تهران: انشارات صفی عليشاهی.

عطائی، مسعود جنتی. ۱۳۴۶ش. *سفينه حافظ*. تهران: چاپخانه حيدری.

فرزين پور، نادر. ۱۳۷۵ش. *آفتاب معنوی، چهل داستان از مثنوی جلال الدين محمد مولوی*. تهران: انتشارات اميركبير.

فروخ، عمر. ۱۹۸۱م. *تاريخ الأدب العربي*. لبنان: دار العلم للملايين.

عدد من المؤلفين. ۲۰۰۰م. *مختارات من الشعر الفارسي، منقولة إلى العربية*. الكويت: دار البابطين.

مولوی، جلال الدين محمد. ۱۳۷۸ش. *كليات شمس تبريزی*: مطابق با نسخه تصحيح شده أستاد بديع الزمان فروزانفر. تهران: پيمان.

مولوی، جلال الدين. ۱۳۷۴ش. *كليات ديوان شمس تبريزی*، با مقدمه أستاد جلال الدين همائی، به اهتمام منصور شفق. تهران: انتشارات صفی عليشاهی.

مولوی، جلال الدين. لاتا. *مثنوی معنوی مولانا جلال الدين*، به كوشش دكتر محمد رضا برزگر خالقی. تهران: انتشارات زوّار.

اليافي، عبدالكريم. لاتا. *الشرق والغرب والتواصل بينهما*، حافظ الشيرازي ويوهان فون غوتي. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ۸۰. الجزء الثاني.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ۱۳۹۰ش / آذار ۲۰۱۱م

قضايا الأدب الفارسی المقارن وتحدياته

هادی نظری منظم*
ريحانة منصوری**

الملخص

لاشک أن نظرية الأدب المقارن نظرية حديثة من حيث کونه لونا من البحث الأدبی يعنی بالعلاقات الأدبية الدولية، وهجرة الأفکار والأذواق، والمبادلات المختلفة بين الأدب والفنون الجميلة والعلوم الإنسانية.

وقد دخل الأدب المقارن إلی الجامعات الإيرانية منذ وقت مبکّر علی يد الدکتورة سياح؛ ولکن هذا اللون من البحث الأدبی لم يکن محظوظا قط فی إيران.وفی هذا المقال حديث بالغ الإيجازعن نشأة الأدب المقارن فی إيران وعن رواده الأوائل، کما فيه حديث عن أهم التحديات التی ظلت ومازال تعرقل مسيرة الأدب المقارن فی هذه البلاد.

الکلماتالدليلية: الأدب المقارن، رواد الأدب الفارسی المقارن.

*. أستاذ مساعد بجامعة بوعلی سينا فی همدان.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية.
Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۲۲/۲/۱۳۹۰هـ. ش
تاريخ القبول: ۲۱/۳/۱۳۹۰هـ. ش

المقدمة

المقارنة كعلم ذی أصول ومبادئ، وليدة أواخر القرن التاسع عشر، غير أنها كظاهرة، موغلة فی القدم ويمكن البحث عن أصولها فی كثير من الآداب العالمية.

والواقع أننا «لوأخذنا نبحث عن بداءات كل علم من خلال التلميحات الغامضة القديمة له، لوجدنا أن جميع العلوم قديمة جدا.» (الخطيب، ١٩٩٩م: ٩٤) ولكن ما نحن بصدده هنا هو أن نتتبع النشأة الأولى للأدب العلمی المقارن فی الجامعات الإيرانية، وأن نسلّط الأضواء على أبرز التحديات والصعوبات التی يواجهها هذا اللون من البحث الأدبی فی إيران. وعليه فنقول: ترجع نشأة الأدب المقارن فی إيران إلى عام ١٣١٧ش/١٩٣٨م، حين أنشئ كرسی خاص بالأدب المقارن فی جامعة طهران، وشغلته الدكتورة فاطمة سياح. (راجع: سياح، ١٣٥٤ش: ٤٧)

ولدت فاطمة سياح فی موسكو سنة ١٩٠٢م، وحصلت على شهادة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة موسكو، ثم عملت مدرّسة فی الجامعات الروسية لمدة أربعة أعوام، وبعدها قدمت إيران عام ١٣١٣ش/١٩٣٤م. (المصدر نفسه: ٣٨-٣٩)

وكان بإمكان هذه الأستاذة أن تزوّد المكتبة الفارسية بعدد من الدراسات المقارنة والنقدية؛ إلا أن موتها المبكّر عام ١٣٢٦ش/١٩٤٧م ألحق خسارة فادحة بالأدب الفارسی المقارن؛ فقد ألغی تدريس مقرر «الأدب المقارن» و«الأدب الروسی»، من مناهج الدراسة فی جامعة طهران، واختفت الأستاذية نظرا لانعدام الأستاذ المتخصص فی هاتين المادتين. (راجع: المصدر نفسه: ٤٣-٤٤)

ويستفاد من هذه الإشارة الموجزة والمهمة فی نفس الوقت أن «نشأة الأدب المقارن فی إيران لم تكن نتيجة لحركة فكرية، وتخطيط علمی، أو استجابة لحاجة شديدة داخل اللغة القومية- كما كان شأنه فی جامعات فرنسا وبعض الأقطار الغربية - بل كان الأمر على عكس ذلک؛ فقد دخل الأدب المقارن فی جامعة طهران منقولا من الجامعات الأوربية؛ وذلک على يد أستاذة غير متمكنة من الأدب واللغة الفارسيين، ركزت فی

الأغلب الأعم[1] على دراسة مواطن الشبه أو الخلاف بين الآداب الغربية، ولم تعط مثل هذه العناية لدراسة تأثير الأدب الفارسی فی سائر الآداب أو تأثره بها.» (نظری منظم، ١٣٨٩ش: ١/١٢٧)

ويعتبر الدكتور محمد محمدی ملايری (م١٣٨١ش) من رواد الأدب المقارن وأعلامه فی إيران؛ فقد ألف سنة ١٣٢٣ش/١٩۴۴م كتابا منهجيا بعنوان: فرهنگ ايرانی وتاثير آن در تمدن اسلام وعرب (=الثقافة الإيرانية وأثرها فی الحضارة العربية والإسلامية). والكتاب يلقی الضوء على بعض الروافد الفارسية البهلوية التی صبت فی نهر الأدب والحضارة العربية والإسلامية، منها على سبيل المثال - لا الحصر- أثر الدواوين والنظم الإدارية الساسانية فی الدولة العربية والإسلامية؛ نقل الكتب البهلوية إلى العربية؛ الحكايات والأساطير الإيرانية فی الأدب العربی؛ جنديشابور وأثره فی النهضة الثقافية الإسلامية؛ الحكمة العملية والأخلاق عند الفرس وأثرها فی الأدب العربی والثقافة الإسلامية و...إلخ.

وللدكتور محمدی كتاب آخر بعنوان: الترجمة والنقل عن الفارسية فی القرون الإسلامية الأولى؛ نشرت جامعة بيروت الجزء الأول منه سنة ١٩۶۴م. وفيه يعرض المؤلف لنوعين من الروافد الفارسية فی الأدب العربی، الأول: النظم والمراسيم والأوامر الملكية وما إليها من الآداب السلطانية، التی يجمعها كتب التاج؛ والثانی: روافد الأصول والمصطلحات المتفق عليها فی السياسة والإدارة والمجتمع، والتی يجمعها عنوان كتب الآيين.

ومن أفضل ما ألف الدكتور محمدی فی هذا المجال كتاب ضخم بعنوان: تاريخ وفرهنگ ايران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی[2] (= تاريخ إيران

١. لم تؤلف فاطمة سياح كتابا فی الأدب المقارن؛ غير أنها ألفت مقالات نقدية وتطبيقية مقارنة، وقد جمعها محمد گلبن، ونشرها فی كتاب بعنوان: **نقد وسياحت**. (توس، ١٣۵۴ش)
٢. طهران، دار توس للنشر، ١٣٨٢ش.

وحضارتها في عهد الانتقال من العصر الساساني إلى العصر الإسلامي). والكتاب يقع في ستة مجلدات، وهو من أفضل ما ألف في الأدب الفارسي المقارن، ويسد بلاشك فراغا كبيرا في المكتبة الإيرانية.

وللمؤلف دراسات أخرى مبعثرة هنا وهناك؛ أهمها تلك الدراسات التي نشرتها مجلة الدراسات الأدبية، التي كان يديرها الدكتور محمدي نفسه. وقد كانت المجلة تصدر في الفترة من ۱۹۵۹ إلى ۱۹۶۷م من جامعة بيروت، وتهتم بالعلاقات الإيرانية للأدب العربي.

وفي عام ۱۳۳۲ش/۱۹۵۳م أصدر جمشيد بهنام أول دراسة نظرية عن الأدب المقارن. وكانت الدراسة كتيبا في ۳۵ صفحة، ويمكن اعتباره تلخيصا لكتاب الأدب المقارن من تأليف الفرنسي الشهير غويار(Guyard).

وفي العام نفسه كتب فخرالدين شادمان مقالا قصيرا عن الأدب المقارن بعنوان: «تاريخ روابط وتاثيرات ادبي». وفي هذا المقال يقدم الباحث مصطلح «تاريخ روابط وتاثيرات ادبي» بديلا لمصطلح «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية» الذي اقترحه الفرنسي غويار في مطلع الخمسينيات. (راجع: يغما، س۶ف ع۴: ۱۲۹-۱۳۵)

وفي عام ۱۳۳۶ش/۱۹۵۷م أصدر العلامة العراقي الراحل حسين علي محفوظ كتابا في الأدب التطبيقي المقارن اسمه: متنبي وسعدي ومأخذ مضامين سعدي در ادبيات عرب[1] (= المتنبي وسعدي ومصادر سعدي العربية). ولنا على هذا الكتاب تحفظات كثيرة[2]؛ فقد أرجع كل مواطن الشبه بين الشاعرين إلى تأثر سعدي بالمتنبي، دون أن يقرر أن معظم تلك المضامين والأقوال مطروقة أو أنها من المعاني المشتركة التي أتت وليدة صدفة أو نتيجة لملابسات متشابهة.

۱. طهران، دار روزنة للنشر.
۲. راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية، طهران: جامعة العلامة الطباطبايي. صص ۱۳۱-۱۷۶.

ومن المتخصصين الأوائل فی حقل الأدب المقارن فی إيران الدكتور جواد حديدی (م١٣٨١ش).نال حديدی دكتوراه الدولة فی الأدب الفرنسی من جامعة السوربون سنة ١٣٣٩ش/١٩٦٠م، وكان عنوان أطروحته اسلام از نظر ولتر(= الإسلام عند فولتير). (راجع: زندگی نامه وخدمات علمی وفرهنگی جواد حديدی،١٣٨٠ش: ٢٩-٣٠) وفی العام نفسه التحق الدكتور حديدی بجامعة فردوسی (قسم الأدب الفرنسی)، وبدأ نشاطه علی صعيدی التأليف والتدريس، مقدما للمكتبة الفارسية عددا غير قليل من الكتب والمقالات التطبيقية القيمة، منها علی سبيل المثال: إيران در ادبيات فرانسه[١] (= إيران فی الأدب الفرنسی): وفيه يتحدث المؤلف عن صورة إيران فی الأدب الفرنسی منذ البدء إلی نهاية عام ١٧٨٩م، كما يدرس فيه علاقات الدولة الصفوية ببلاط فرنسا- كما وردت فی كتب الرحلة الفرنسية- ويكشف عن أثر گلستان وألف ليلة وليلة و... فی الأدب الفرنسی؛ برخورد انديشه ها[٢] (= تلاقح الأفكار): وضمنه ثمانی مقالات كان قد نشرها من قبل فی مجلة كلية الآداب بجامعة فردوسی.تتناول المقالة الأولی المعارك الكلامية الشديدة التی جرت بين الأديبين الفرنسيين روسو وفولتير، فهی ليست من الأدب المقارن فی شیء؛ أما المقالات الأخری- عدا المقالة السادسة التی تتناول نشأة الأدب المقارن فی أوربا وميادينه - فهی تركز علی دراسة تأثير كبار شعراء إيران وأدبائها (فردوسی، الخيام، سعدی، وحافظ) فی الأدب الفرنسی؛ از سعدی تا آراگون[٣] (من سعدی إلی أراغون): وفی هذا الكتاب القيم - الذی يمكن أن نعتبره من أفضل الكتب التطبيقية العالمية - يدرس المؤلف أثر الأدب الفارسی فی الأدب الفرنسی منذ مطلع القرن السابع عشر إلی عام ١٩٨٢م.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول. فقد ألّف دراسات أخری عديدة فی مجال المقارنة بين الأدبين الفارسی والفرنسی، نشر معظمها فی مجلة كلية الآداب بجامعة

١. مشهد، ١٣٤٦ش.

٢. طهران، توس، ١٣٥٦ش.

٣. طهران، مركز نشر دانشگاهی، ١٣٧٣ش.

فردوسى، ومجلة لقمان الفرنسية التى كانت تصدر فى إيران منذ عام ۱۳۶۲ش/۱۹۸۳م. وكانت المجلة تعنى بتعريف الأدب الفارسى للفرنسيين وبعلاقة الثقافة الإيرانية لنظيرتها الفرنسية و...إلخ. ثم توقفت المجلة عن الصدور بموت حديدى سنة ۱۳۸۱ش.

والحقيقة أن الدكتور حديدى كان ذا ذوق أدبى حسن، وصاحب اطلاع واسع على الأدبين الفرنسى والفارسى، كما أنه من المتخصصين الكبار القليلين فى حقل الأدب التاريخى المقارن فى إيران. وتقديرا لجهوده القيمة والمستمرة فى نشر الأدب الفرنسى وثقافته، منحته الحكومة الفرنسية وسام الفارس فى المنجزات الثقافية. والدكتور حسن هنرمندى (م۱۳۸۱ش) من المتخصصين الأوائل فى حقل الأدب المقارن فى إيران. نال هنرمندى شهادة الدكتوراه فى الأدب الفرنسى من جامعة السوربون، وناقش أطروحته فى موضوع تطبيقى بعنوان: تاثير ادبيات فارسى در آثار آندره ژيد(= أثر الأدب الفارسى فى أعمال أندره جيد).

ومنذ عام ۱۳۴۶ش/۱۹۶۷م عادت جامعة طهران وبعض الجامعات الإيرانية- كجامعتى أصفهان ومشهد- تهتم من جديد بالأدب المقارن. والتحق الدكتور هنرمندى بجامعة طهران، ومارس تدريس الأدب المقارن فى هذه الجامعة منذ عام ۱۳۴۷ش/۱۹۶۸م، مشددا على دراسة علاقات الأدب الفارسى بالأدب الفرنسى. وقد خلف لنا فى هذا المجال كتبا تطبيقية، منها: آندره ژيد وادبيات فارسى[۱] (= أندره جيد والأدب الفارسى)؛ سفرى در ركاب انديشه، از جامى تا آراگن[۲] (= رحلة فى صحبة الفكر، من جامى إلى أراغون): وقارن فيه بين أراغون وجامى، وتحدث عن تأثر هذا الأديب الفرنسى بالعطار، وعن اتصال الغرب بالشرق، وتجاوب بودلير مع حافظ، وإعجاب غوته بحافظ و...إلخ. وثمة باحثون كبار عرضوا فى أعمالهم للأدب المقارن وفق مفهومه التاريخى؛ وفيما يلى قائمة بأبرز الذين أدلوا بدلوهم فى هذا المضمار:

۱. طهران، زوار، ۱۳۴۹ش.   ۲. طهران، زوار، ۱۳۵۱ش.

- محمد علی إسلامی ندوشن، وله: جام جهان بين[١] (= جام العالم) وآواها وايماها[٢] (= الأصوات والإيماءات).

- عبدالحسين زرين كوب، وله: يادداشت ها وانديشه ها[٣] (= مذكرات وآراء)؛ نه شرقى، نه غربى، انسانى[۴] (=لا شرقية، لا غربية، إنسانية)؛ نقش بر آب[۵] (= النقش على الماء)؛ از كوچه رندان[۶] (= من زقاق الشطار)؛ از گذشته ادبى ايران[٧] (= من ماضى إيران الأدبى)؛ و... وكلها حافلة بالإشارات والدراسات التطبيقية على ضوء المدرسة الفرنسية التاريخية.

- محمدرضا شفيعى كدكنى، صور خيال در شعر فارسى[٨] (= صور الخيال فى الشعر الفارسى). والقسم الثانى من الكتاب ملىء بالإشارات والأمثلة التطبيقية، وفيه حديث عن تأثر شعراء إيران ببعض صور الخيال العربية.

- آذرتاش آذرنوش، وله: راههاى نفوذ فارسى در فرهنگ وزبان عرب جاهلى[٩] (= سبل نفوذ الفارسية فى الأدب الجاهلى)؛ چالش ميان فارسى وعربى[١٠] (= الصراع بين العربية والفارسية)؛ و... والكتابان من أفضل ما ألف فى مجال المقارنة بين الأدبين العربى والفارسى؛ غير أنهما يخلوان من الإشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه.

والحقيقة أن الدراسات التطبيقية المقارنة فى الأدب الفارسى أكثر من أن تحصر فى هذا المقال.[١١] فلا يبقى أمام الباحث إلا اختيار نماذج منها تتسم بالمنهجية ونية القصدية التى هى ضرورية فى الأدب المقارن.

١. طهران، ايرانمهر، ط٢، ١٣۴۵ش.
٢. طهران، قطره، ١٣۵۴ش.
٣. طهران، ١٣۵١ش.
۴. طهران، اميركبير، ١٣۵٣ش.
۵. طهران، دار سخن للطبع، ط٣، ١٣٧۴ش.
۶. طهران، شركت سهامى كتابهاى جيبى.
٧. طهران، دار نوين للطبع، ١٣۶٣ش.
٨. طهران، دار آگاه للنشر، ١٣۵٠ش.
٩. طهران، توس، ط٢، ١٣٧۴ش.
١٠. طهران، دار نى للنشر، ١٣٨۵ش.
١١. للتفصيل بهذا الشأن، راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية، صص ٩٨-١٢۵؛ وانظر أيضا مقالتنا المعنونة: «تاريخ الأدب المقارن فى إيران»، دراسات فى اللغة العربية وآدابها، سمنان- تشرين، س١، ع١۶، ١٣٨٩ش/٢٠١٠م، صص ١٢۵-١۵١.

وفى عام ١٣٥٧ش/١٩٧٨م حدثت الثورة الإسلامية فى إيران، تبعتها فكرة الثورة الثقافية عام ١٣٥٩ش/١٩٨٠م، وبالتالى إغلاق الجامعات الإيرانية- كما هو معروف- ثم تعرضت البلاد للغزو العراقى الغاشم. ونتيجة للعوامل المذكورة ألغى تدريس الأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية مرة أخرى، ولم يظهر اهتمام به على الصعيد الجامعى- لا التأليفى- إلا فى منتصف السبعينيات الهجرية الشمسية.

النتيجة

بعد سرد هذه العجالة لانشك أن بلاد إيران تملك ثروة هائلة من العطاء، ومن التأثير فى الآداب العالمية، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة شديدة الخصوبة؛ ولكن للأسف لم يكن الأدب المقارن محظوظا قط فى هذا البلد، وبخاصة فى العقدين الأولين من الثورة. ودون أن نتوخى الدخول فى التفاصيل المتعلقة بتاريخ الأدب المقارن فى إيران، نرى من الضرورى أن نشير إلى أبرز التحديات والعوائق التى ظلت ومازال تحول دون نمو الأدب المقارن وازدهاره فى إيران، وهى كما يلى:

١. ندرة عدد المتخصصين فى الأدب المقارن فى إيران، وإيكال تدريس هذه المادة الدراسية المعقدة إلى غير المتخصصين.فالاهتمام الظاهرى بالأدب المقارن على صعيد التأليف والتدريس يجب ألايخدعنا؛ لسنا ننكر أن هذا الاهتمام والحماس المتزايد ظاهرة مشكورة، غير أنه يمكن أن يؤدى إلى دخول كثير من غير المتخصصين إلى هذا الحقل. وقد حدث هذا فعلا فى جامعاتنا فى العقود الأخيرة.

٢. تدريس الأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية فى حيز محدود جدا من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعيا).

٣. غياب أقسام خاصة للأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية، ووجود قصور واضح لدى الجامعيين والقائمين على الأمور فى تحديد أهميته ودوره الراهن فى مجالات التنوير والتفتح الذهنى والاستمتاع الفكرى والأدبى والتفاعل مع المناخ العالمى المعاصر

و...إلخ.

۴. غياب دورية فارسية متخصصة فی الأدب المقارن: وبمناسبة الكلام على هذه النقطة لابد من الإشارة إلى وجود فصلية باسم ادبيات تطبيقی (= الأدب المقارن)، تصدرها جامعة آزاد الإسلامية فی جيرفت منذ عام ١٣٨۶ش. والحقيقة أن هذه الدورية مازالت فی بداية طريقها الطويلة الصعبة؛ كما ظهرت منذ عام ١٣٨٨ش فصلية بنفس العنوان؛ تصدرها جامعة الشهيد باهنر بكرمان؛ والمجلة تعنی بعلاقة الأدب الفارسی للأدب العربی، وقد كان عددها الأول والثانی مشتملا على الغث والسمين، ولكنها تبشر بمستقبل واعد. ثم هناک عدد خاص عن الأدب المقارن، أصدره معهد اللغة الفارسية سنة ١٣٨٩ش، وفيه دراسات ومعلومات قيمة عن الأدب المقارن.

۵. عدم اهتمام الدوريات الفارسية بالنواحی النظرية للأدب المقارن إلا فی القليل النادر: وهذه الظاهرة السلبية ظلت ومازتزال ترافق الأدب الفارسی المقارن.وتشير مراجعة الدوريات الفارسية المختلفة- منذ الأربعينيات الهجرية الشمسية فصاعدا - إلى ضآلة ما نشر فی نظرية الأدب المقارن.يقول الدكتور أبوالحسن النجفی فی هذا الصدد: «إن الدارسين الإيرانيين قد وجهوا همهم فی الأغلب الأعم إلى الناحية التطبيقية، وغضوا الطرف عن الجانب النظری، بحيث يمكن القول إن تعريف الأدب المقارن ومجالات البحث فيه مازالا غير محددين فی إيران.» (نجفی، ١٣۵١ش: ۴٣۵)

۶. ضعف التسهيلات البحثية والمادية والمكتبية فی الجامعات الإيرانية، وضعف مناخ التحدی العلمی والابتكار الذی تعانی منه معظم هذه الجامعات.

٧. غياب معهد وطنی للأدب المقارن يجمع المقارنين والدارسين، ويوحد جهودهم ويرعاهم.

٨. غياب إيرانی تام أو شبه تام عن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن، وعن الندوات والملتقيات التی تعقد فی أنحاء العالم حول قضايا المقارنة.

٩. انبهار الدراسات المقارنة فی إيران بتاريخية المدرسة الفرنسية، وسيطرة مفهوم

التأثيرات الضيق على أذهان الباحثين حتى اليوم، وعدم وقوف هؤلاء على تطورات الأدب المقارن فى العقود الأخيرة: ولعل هذا يعود إلى أن رواد الأدب الفارسى المقارن إنما كانوا من متخرجى الجامعات الفرنسية أو الجامعات التى تحذو حذوها؛ منهم على سبيل المثال الدكاترة حديدى وهنرمندى وإسلامى ندوشن وآذرنوش وطهمورث ساجدى و... (وهم جميعا من متخرجى الجامعات الفرنسية) وفاطمة سياح (خريجة جامعة موسكو، التى كانت تحذو حذو جامعات فرنسا آنذاك نظرا لانعدام مدرسة أمريكية أو روسية فى الأدب المقارن قبل أكثر من سبعين عاما) و...إلخ.

١٠. افتقار الأدب الفارسى المقارن إلى نماذج تطبيقية ذات أسس نظرية وعلمية واضحة، وإلى التقويم العلمى والنقد ومنبر مفتوح للحوار و...إلخ.

١١. ضعف التواصل العلمى أو انعدامه بين الدارسين والجامعيين الإيرانيين وفى نهاية المطاف لابد من التذكير بأن الأدب الفارسى المقارن فى وضع لايحسد عليه.فهو يحتاج إلى السقى، ويحتاج إلى كتب ودوريات وتسهيلات بحثية، واتصال حى بالعالم الخارجى و...إلخ؛ وما أبعد كل تلك الأمور عن جامعاتنا. غير أن قضية الأدب الفارسى المقارن مازالت فى طور الولادة، ومستقبله بلاشک واعد.

المصادر والمراجع

بهنام، جمشيد. ١٣٣٢ش. *ادبيات تطبيقى*. تهران: نشر بيتا.

حديدى، جواد. ١٣٥٦ش. *برخورد انديشه ها*. تهران: نشر توس.

________ . ١٣٧٣ش. *از سعدى تا آراگون*. تهران: مركز نشر دانشگاهى.

الخطيب، حسام. ١٩٩٩م. *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*. دمشق: دارالفكر.

زندگى نامه وخدمات علمى وفرهنگى جواد حديدى. ١٣٨٠ش. ويراستار: اميد قنبرى. تهران: انجمن آثار ومفاخر فرهنگى.

سياح، فاطمه. ١٣٥٤ش. *نقد وسياحت*. به كوشش محمد گلبن. تهران: نشر توس.

شادمان، سيد فخرالدين. ١٣٣٢ش. *يغما*. «روابط وتاثيرات ادبى». سال ششم. شماره چهارم. صص ١٢٩- ١٣٥.

محمدی ملایری، محمد. ۱۳۵۴ش. *فرهنگ ایرانی وتاثیر آن در تمدن اسلام وعرب*. تهران: دانشگاه تهران.

________ . ۱۹۶۴م. *الترجمة والنقل عن الفارسية في القرون الإسلامية الأولى*. بيروت: جامعة بيروت العربية.

نجفی، ابوالحسن. ۱۳۵۱ش. *ماهنامه آموزش وپرورش*. «ادبیات تطبیقی چیست؟». شماره هفتم. جلد ۴۱. صص ۴۳۵-۴۴۸.

نظری منظم، هادی. ۱۳۸۸ش. *الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية*. پایان نامه دکتری. تهران: دانشگاه علامة طباطبایی.

________ . ۱۳۸۹ش. *دراسات في اللغة العربية وآدابها*. «تاريخ الأدب المقارن في إيران». سمنان- تشرين. السنة الأولى. العدد الأول. ربيع ۱۳۸۹/۲۰۱۰م.

هنرمندی، حسن. ۱۳۵۱ش. *سفری در رکاب اندیشه*. از جامی تا آراگن. تهران: انتشارات زوار.